FANTOCHE

AÑO 2021 - NÚMERO 15

El cajón del miedo, de Bola Sánchez-Girón.

5 NO PUDO SER
Joaquín Hernández

6 LA CUEVA DE UN VISIONARIO: Títeres, compromiso público e Hispanidad en los Estados Unidos, entrevista a Jason Yancey
Esther Fernández

15 LA NUEVA NORMALIDAD
Ilustración, Santiago Ortega

16 LA MARIONETA DE HILOS EN ESPAÑA (1900-1975)
Adolfo Ayuso

42 LOS ELECTRODUENDES
Luis Fernando de Julián

COORDINADOR:
Joaquín Hernández

EQUIPO DE REDACCIÓN:
Adolfo Ayuso
Jesús Caballero
Francisco J. Cornejo
Joaquín Hernández
L. Fernando de Julián
Santiago Ortega
Ramón del Valle
TRADUCCIÓN:
Esther Fernández
COLABORADORES:
Maribel Carrasco
Esther Fernández
Chantal Franco
Itziar Pascual
Bola Sánchez-Girón
Virgilio Tortosa
Jason Yancey

REDACCIÓN:
fantoche@unima.es
EDITA:
UNIMA. Federación España

DEPOSITO LEGAL:
CU-0504-2006
ISSN: 1886-9289

DISEÑO:
Jesús Caballero
PORTADA: Bruja averia
© Foto: Juan Villa
Printed in Spain
Edición 700 ejemplares

56 LOS AUTÓMATAS DEL «PABELLÓN ARTÍSTICO» DE LA FAMILIA VALLE
Virgilio Tortosa

82 TRAS EL MOVIMIENTO
Reportaje imperfecto sobre la obra escultórica de Bola Sánchez-Girón
Luis Fernando de Julián y Joaquín Hernández

94 ¿Y DE VERDAD VOLÓ?
Maribel Carrasco

106 PRINCESS
Itziar Pascual y Luis Fernando de Julián
Ilustración, Chantal Franco

Más información: www. unima.es
fantoche@unima.es
Suscripciones y números atrasados:
Secretaría Técnica de UNIMA
C/ Sagasta, 12 - 28004 Madrid
Tlf: 910810361
UNIMA no se hace responsable de las opiniones vertidas en los artículos por sus autores, ni del origen de las fotografías facilitadas por estos.

El pozo de los mil demonios
Fotografía: Halejandro Cortés

EDITORIAL

Del texto al escenario

UNIMA España comienza la publicación de la revista *Fantoche*, en el año 2005, motivada por la necesidad de crear un medio escrito que trascendiera de la mera comunicación corporativa y que sirviera como soporte para la divulgación e investigación del arte titiritero hispano. Cubierta esta primera necesidad, se echaba en falta en la producción editorial de UNIMA España, la publicación de textos para espectáculos de títeres. Una tarea pendiente que ahora se inicia con la impresión de una obra de Francisco Nieva y otra de Maribel Carrasco, si bien algunos textos breves ya se han venido publicando en el seno de la propia revista *Fantoche*.

No son muchos los dramaturgos españoles afamados que hayan escrito textos dramáticos para el teatro de títeres. Valle Inclán, Lorca, Alberti –también el propio Nieva- son algunos de los pocos autores de referencia que mencionan siempre los titiriteros cuando quieren ensalzar y reivindicar su oficio. Existe, por lo tanto, una notoria escasez de textos teatrales para títeres, quizá porque este tipo de escritura requiere un conocimiento previo de la poética titiritera. El maestro Gianni Rodari decía -con acierto- que los títeres no están hechos para grandes monólogos o extensos diálogos. Y además, no pocas veces, la propia técnica elegida a priori en la construcción de los títeres del espectáculo suele condicionar la escritura del texto (textos diferentes para distintas técnicas). Con la publicación de obras para títeres, UNIMA España pretende paliar tanta escasez intentando animar a los dramaturgos para que las escriban.

Por fortuna, las obras ya escritas no son la única fuente de los espectáculos titiriteros, también se nutren de la adaptación de cuentos populares -principalmente- y de las obras de creación propia. Recurrir a estas dos últimas fuentes, requiere entonces que los titiriteros ad-

quieran una mínima formación que profundice en los códigos de la escritura dramática más allá del consabido y elemental esquema de planteamiento, nudo y desenlace.
En cualquier caso, el texto dramatúrgico es el punto de partida ineludible para la puesta en escena. El respeto debido a la integridad intelectual del texto, no significa que el autor lo haya concebido solamente para que sean declamados sus diálogos miméticamente. Al escribirlo, el dramaturgo también pretende que los responsables de la puesta en escena -también el público- sepan ver más allá del texto. El texto teatral es, básicamente, una sucesión de acciones y en algún caso, una obra se puede convertir en magistral no sólo por lo que dicen sus personajes sino mucho más por la propia atmosfera que se ha acertado a crear en el espectáculo. Es por eso que algunos estudiosos de la semiótica teatral, indican que se debe evitar sacralizar el texto y enuncian que la primera contradicción de la puesta en escena viene dada de la oposición entre el texto y la representación. A veces predomina abusivamente el primero sobre la segunda aunque es más común el supuesto contrario. Conseguir el justo equilibrio entre el texto y la práctica teatral de la puesta en escena es la panacea de todo buen espectáculo.
Iniciamos entonces la publicación de textos para títeres en formato libro. Con la invención de la imprenta, la transmisión oral del saber y la cultura fue sustituida, en gran parte, por la comunicación escrita. Actualmente, con el desarrollo de nuevas tecnologías, se plantea la posibilidad de sustituir la escritura y la lectura del libro en papel por textos digitales ¿Por qué ha optado UNIMA España por la edición en papel de textos teatrales para títeres? Por igual razón que cuando decimos que no es lo mismo ir al cine que ver una película en un soporte electrónico. Porque aunque hayamos filmado el teatro para mostrarlo online por necesidades de supervivencia durante la pandemia, para disfrutar en plenitud de un espectáculo teatral hay que vivirlo en su medio natural. Y del mismo modo que nunca el cine acabó con el teatro, tampoco es previsible que lo digital acabe con el libro físico. No es sólo la mera lectura de un texto lo que produce placer, es también su soporte el que procura una experiencia más gratificante. No debemos privarnos de disfrutar del delicioso aroma que desprenden las librerías y bibliotecas.

Ramón del Valle Vela
Miembro del equipo de redacción

NO PUDO SER

Sus miradas se encontraron durante la visita a un museo. Él quedó prendado de sus ojos y procuraba cruzarse disimuladamente con ella. Ella hizo lo posible por dejarse ver. Sus miradas volvieron a encontrarse al día siguiente en la manifestación que les había llevado a la capital; y una sonrisa afloró en el rostro de ambos.

Fueron cuatro días intensos, disfrutando cómplices de noches infinitas. Se hubiesen jurado amor para siempre. Pero no podía ser. Cada uno debía regresar a su trabajo y el mar marcaba la distancia que separaba sus vidas.

Las cartas intercambiadas mantuvieron el sueño de un amor idealizado por imposible.

Cada vez que alguno de ellos viajaba a la capital, aquel museo era una cita obligada que les retornaba a un pasado grabado en sus memorias.

Cuarenta años después el destino quiso que se encontrasen en unas de sus habituales visitas al museo. Las mismas miradas, las mismas sonrisas. Y aunque sabían que ahora tampoco podría ser, disfrutaron juntos entretejiendo los recuerdos y ensoñaciones que cada uno había tenido del otro.

Texto y fotografía: Joaquín Hernández
Théâtre La Licorne. Obra "Le coeur cousu", año 2015

Títeres, compromiso público e Hispanidad en los Estados Unidos Entrevista con Jason Yancey

https://www.dragoncillo.com/

Esther Fernández, Rice University

Los que conocemos a Jason Yancey sabemos que tiene dos grandes aficiones que han marcado su identidad y su trayectoria artística e intelectual. Una de ellas es su admiración por el personaje de Batman y la otra son los títeres. Estas inclinaciones tienen un punto de encuentro en el sótano de su casa-granja a las afueras de la ciudad de Grand Rapids, al oeste de Michigan. Con los años, Yancey ha ido transformando ese peculiar espacio en una cueva/laboratorio en el sentido platónico, en el que no ha dejado de experimentar con la creación de sus marionetas. Si hay algo particular que le define como titiritero es su experiencia como actor, director, profesor universitario, investigador, dibujante y constructor. Cuando estas cualidades se funden en una persona surge la figura de un inventor capaz de convertir en realidad las fantasías más complejas y llevar el arte y el entretenimiento por caminos inusitados.

Jason Yancey en la "Batcueva" de su casa, que también sirve como un taller de títeres.

Desde hace más de veinte años, Yancey ha dado la oportunidad a centenares de niños norteamericanos de acercarse a la cultura y a la literatura hispana por toda la geografía de los Estados Unidos, de tener su primer contacto con Cervantes, Quevedo, Espronceda, Borges, de superar sin miedo la barrera del idioma y de divertirse con las aventuras de Don Quijote o con los entremeses de Juan Rana. Sus montajes han recorrido diversas áreas de Estados Unidos, algunas de ellas con una riquísima tradición hispana y otras, donde el español sigue considerándose una lengua de segunda categoría.

Con su propia 'Barraca' que el mismo ha fundado bajo el nombre de *Dragoncillo Puppet Troupe* **https://www.dragoncillo.com/**—tomando el nombre de un famoso entremés de Calderón—Yancey es una caja de sorpresas sin fondo. Su gran aportación al mundo de los títeres ha sido la creación de un sistema audiovisual que, con tan solo un par de horas de ensayos, cualquier grupo de aficionados pueden convertirse en titiriteros, llevar una obra a su propia comunidad, y adaptar obras literarias en exquisitos espectáculos de sombras.

Es difícil definir la trayectoria de Yancey en el mundo de las marionetas, su trabajo de investigador le lleva constantemente por nuevas avenidas que gracias a su destreza creativa le permite transformar, experimentar y reinventar la literatura.

Con* Dragoncillo Puppet Troupe *fusionas todas las áreas artísticas e intelectuales que has ido desarrollando a lo largo de los años, es decir unes tu experiencia como profesor, investigador, creador de títeres y profesional de la escena. Cuéntanos ¿cómo llegaste a fundar esta troupe?

Los títeres son teatro para las personas que aman "stuff," [cosas] y siempre me han gustado todo tipo de "cosas," especialmente las que construyo. Una visita a mi oficina revela estantes que exhiben los típicos libros de todo profesor universitario, pero también una multitud de figuritas, juguetes, títeres, disfraces, máscaras y recuerdos que he ido coleccionando y construyendo a lo largo de los años.

Cuando me uní al departamento de español en Grand Valley State University en 2009, descubrí cuán útil podría ser mi afinidad por "stuff" al dar un curso de teatro. Estaba ansioso por incluir un componente práctico de teatro, pero completamente desprovisto de recursos teatrales (escenario, vestuario, utilería, etc). Entonces recurrí a los títeres como una manera de fomentar una experiencia teatral completa—desde la escritura del texto hasta su montaje—en una escala a miniatura.

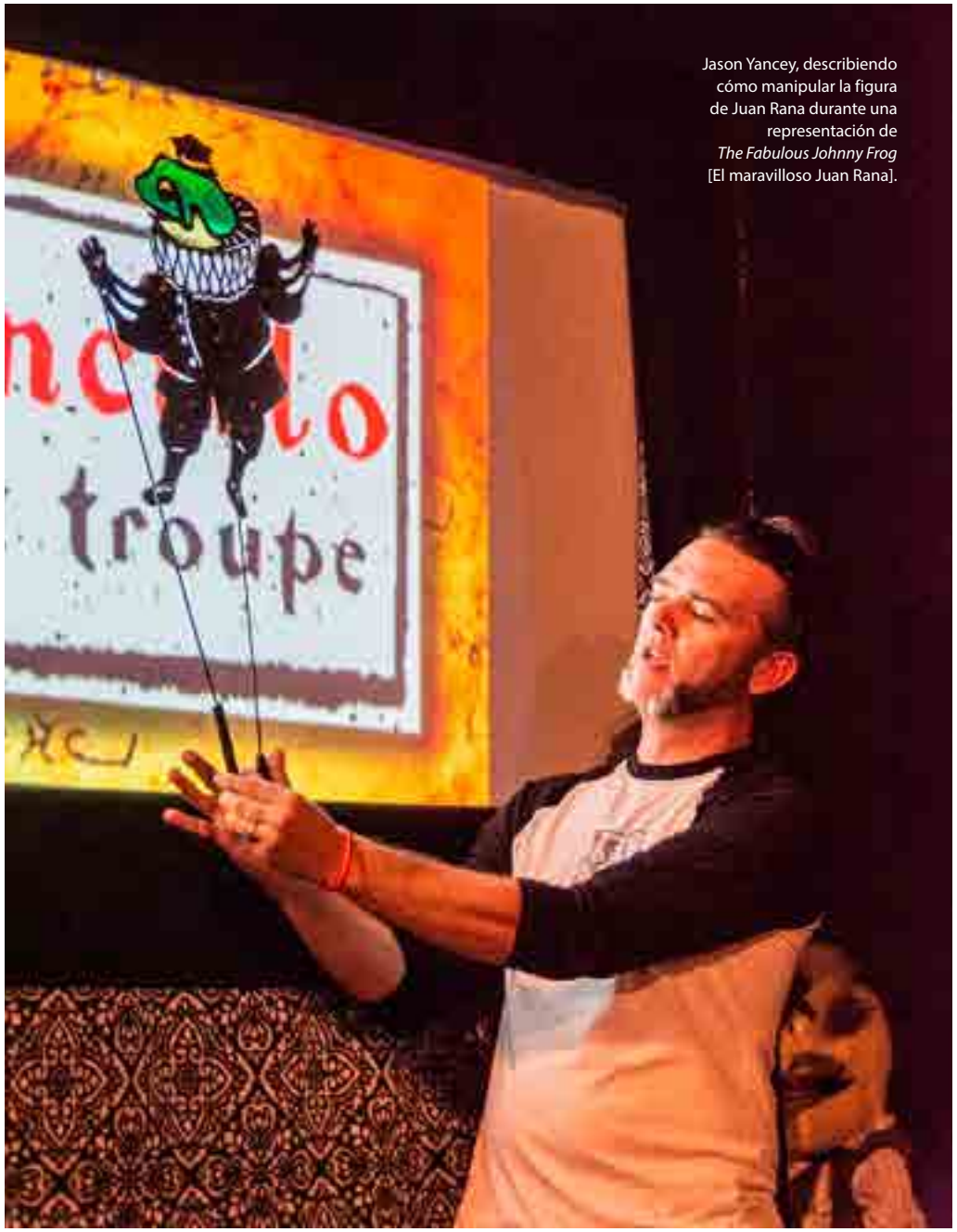
No obstante, este no fue mi primer encuentro con los títeres. Había estado construyendo y actuando con títeres durante casi diez años. Como estudiante universitario en Brigham Young University (Utah), me especialicé en literatura barroca y ejercí como director de cuatro obras del Siglo de Oro, pero también seguí una carrera paralela en el departamento de teatro, donde trabajé como carpintero en la construcción de escenografías y utilerías. En este programa descubrí el teatro infantil y tomé un curso de títeres, donde la profesora mostró gran interés por mi trabajo y me extendió la primera de muchas invitaciones para presentar una obra en la comunidad. Durante los años que siguieron, continué construyendo títeres, escribiendo obras, diseñando y produciendo una multitud de escenarios. Incluso gané algo de dinero haciendo trabajos por encargo. Entonces en 2009, cuando consideré llevar el arte de los títeres a mi clase de teatro, ya había acumulado muchas "cosas" para desempeñar esta experiencia con éxito.

Mi clase de títeres me demostró cómo mi afición por "stuff," a primera vista insignificantes, eran una poderosa herramienta para la enseñanza del idioma y de la cultura hispana. A través de ellas pude brindar a mis alumnos un "escudo protector" para que expresaran su creatividad y se sintieran más seguros con el español. Saber que sus obras eventualmente se presentarían ante su comunidad, con beneficios tangibles, les dio una tremenda motivación para involucrarse de lleno en el proyecto. Los títeres también me abrieron la puerta a unos estudiantes ávidos por experimentar el español.

A medida que aumentó la popularidad de la clase, invertí cada vez más energía en mejorar su calidad, y cambié el enfoque de mi agenda académica casi por completo hacia la investigación y la producción de espectáculos de títeres; un esfuerzo que luego me condujo a fundar *Dragoncillo Puppet Troupe*.

¿Por qué esa orientación hacía la combinación de los títeres de sombras y teatro del Siglo de Oro, sabiendo de antemano el reto que implica difundir esta dramaturgia entre los más jóvenes y, más aún, en los Estados Unidos?

Los cuatro miembros fundadores de *Dragoncillo* tienen antecedentes académicos en la literatura del Siglo de Oro. Conocí a Jonathan Wade y Jared White en la universidad cuando montamos obras de Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, y María de Zayas, donde habíamos desarrollado una multitud de estrategias para ayudar al público del siglo XXI—y predominantemente de habla inglesa—a conectarse con obras teatrales en español del siglo XVII. Los tres conocimos a Esther Fernández en varios círculos académicos, donde su interés en los títeres y la calidad de su investigación resultaron en una amistad inmediata. Así que cuando consideré un cambio hacia la producción de teatro con títeres, era natural comenzar en el campo de la especialización, con mis amigos, y rodeado de un público que me conocía gracias a las amplias conexiones en la comunidad.



Jason Yancey, describiendo cómo manipular la figura de Juan Rana durante una representación de *The Fabulous Johnny Frog* [El maravilloso Juan Rana].

Don Quijote y Sancho Panza discutiendo cómo responder ante el rebaño de ovejas en *¡Quijóteres!* (2013).

Mi primer espectáculo, *¡Quijóteres!* (2013), fue una adaptación bilingüe de *Don Quijote* para un público joven, utilizando títeres bocón y cuatro actores estudiantes. El tremendo éxito de esta producción me dejó con ganas de continuar por ese camino, pero los enormes desafíos relacionados con la construcción y portabilidad de los títeres y el gran esfuerzo requerido para operarlos, me llevaron a explorar otras soluciones alternativas.

Mi siguiente espectáculo, *The Fabulous Johnny Frog* [El maravilloso Juan Rana] (2018), fue una adaptación de entremeses basada en la figura cómica de Juan Rana. Esta vez opté por títeres de sombra—que eran más fáciles de construir, manejar, y transportar—y pedí la ayuda de mis tres colegas para probar el nuevo método que diseñé. Con solo unas dos horas de ensayo, llevamos a escena la obra en perfecta armonía, sin tener que memorizar los textos. Esta experiencia me reveló el enorme potencial de este modelo de teatro "ready made," y poco después decidimos crear *Dragoncillo Puppet Troupe* para dedicarnos al trabajo de manera más profesional.

Una vez montada la compañía, *Dragoncillo* segui perfeccionando el mismo patrón con *Seconds Hands and The Ladies' Man* [La ropavejera y El Marión] (2019), una adaptación de dos entremeses de Quevedo. A medida que nuestra audiencia ha crecido en los últimos años y hemos llegado a apreciar el valor educativo y cultural del contenido en español para el público joven en los Estados Unidos, también hemos comenzado a expandir nuestra visión más allá de las obras del Siglo de Oro para producir adaptaciones de historias del mundo de habla hispana, incluidos cuentos, poemas, y leyendas—peninsulares y latinoamericanas—así como obras de nuestra propia creación.

Siempre buscas nuevas maneras de reinventar tus títeres en formatos que resuelvan los problemas que van surgiendo. Este acercamiento determina muchos de tus diseños tanto a nivel estético como conceptual. ¿Cómo ha cambiado tu visión del arte de los títeres teniendo en cuenta estas necesidades?

Las circunstancias de nuestra compañía y su visión educativa nos hacen trabajar con actores-estudiantes que poseen poca o ninguna experiencia teatral, y mucho menos con la manipulación de títeres. Como resultado, mi misión es la de buscar constantemente estrategias para maximizar la expresión creativa del títere con un mínimo requisito de tiempo y talento por parte de los intérpretes.

El primer ejemplo de este esfuerzo por simplificar la producción fue mi decisión de usar títeres de sombra—más fáciles de manipular—a pesar de mis años de experiencia trabajando con otras formas como títeres de mano o marionetas, que pueden requerir muchos años de práctica para operarse de manera efectiva.

Nuestros títeres de sombra también están diseñados teniendo en cuenta la simplicidad. Prefiero los títeres de una sola varilla. Los títeres iniciales incluían una palanca para articular el brazo del muñeco pero, aunque era un mecanismo simple, descubrí que los actores inexpertos a menudo lo usaban en exceso este efecto o lo ignoraban por completo. Posteriormente me decanté por utilizar tubos de látex para conectar manos y pies con los torsos de la figura. Este método introdujo un pequeño pero animado rebote en su movimiento sin necesidad de ningún esfuerzo por parte del titiritero.

Mientras muchos títeres de sombra se crean de papel o cartón, nuestros títeres necesitan ser lo suficiente fuertes para sobrevivir los viajes en maletas y la manipulación poco delicada. Gracias al generoso apoyo de donaciones, *Dragoncillo* ha tenido la suerte de adquirir una impresora 3D de tamaño industrial y una cortadora láser. Estas poderosas herramientas han revolucionado el proceso del diseño y la construcción de títeres, permitiéndome producirlos en un tiempo más breve y con una mayor calidad y durabilidad de lo que antes logré a mano.

Quizá la característica más singular de *Dragoncillo* es nuestro uso de un proyector. En lugar de fuentes de luz más tradicionales, nuestros programas utilizan una película que proyectamos desde atrás en una pantalla. La película no solo proporciona la luz de fondo para las sombras, sino que permite proyectar imágenes detalladas y coloreadas que van cambiando automáticamente a lo largo de nuestra función, junto con música y efectos de sonido para acompañar la acción. Inmediatamente debajo de la pantalla/escenario, en un área solo visible para los intérpretes, la película incluye el diálogo que va pasando según los manipuladores lo van leyendo, eliminando la necesidad de memorización y, a la vez, sin recurrir a diálogos grabados. Con la película como guión, los intérpretes simplemente manipulan el títere mientras leen sus líneas en la pantalla.

Nuestros esfuerzos por simplificar también me han llevado a la creación de un escenario secundario más pequeño—un teatrino—que cabe en una maleta, se instala en segundos, y puede ser operado por uno o dos titiriteros con figuras pequeñas, para las aulas o lugares más íntimos.

Quizás entre los titiriteros más tradicionales esto se podría ver como una traición hacia el arte de los títeres. ¿Cómo te defenderías ante esta afirmación?

En su nivel más básico, los títeres son figuras que se usan para contar historias. Si bien en muchos casos las historias mismas han disfrutado de siglos de repetición con muy pocos cambios, los métodos utilizados para contar esas historias siempre han evo-

La vista entre bastidores durante una representación de *Second Hands and The Ladies'Man* [La ropavejera y El Marión] (2019), que ilustra el uso de una película proyectada para proporcionar la iluminación, el escenario, la música, así como el diálogo debajo de la escena para ser leído por los interpretes.

lucionado junto con las habilidades de sus intérpretes y el avance de los materiales mismos. Los títeres de sombra, por ejemplo, han evolucionado mucho desde sus orígenes, con velas y lienzos a luces incandescentes, halógenas, o LED proyectadas en pantallas de nailon, y con figuras—que alguna vez fueron talladas en piel de animales—reemplazadas por unas hechas de papel, acetato, acrílico, o—como lo hacemos nosotros—plástico y diseñadas con una impresora 3D. Veo estas innovaciones no como un rechazo de la tradición, sino más bien como claves para la longevidad de los títeres. Estas herramientas producen nuevas visiones creativas para seguir contando historias milenarias y manteniendo vivo el arte y el lenguaje de los títeres.

Sin embargo, aunque mis herramientas de producción han evolucionado, a menudo me encuentro abrazando el espíritu de la tradición de la sombra durante todo el proceso de producción. Por lo general, mis figuras se dibujan primero a mano con lápiz y papel. Más tarde, cuando se ingresan los dibujos en diferentes programas de la computadora, me resisto a aplicar posibles remedios digitales para corregir sus muchas "imperfecciones." También procuro no ocultar las sombras secundarias producidas por las varillas, soportes, o articulaciones de una figura, y hago lo posible por evitar el uso de diálogos grabados.

Veo estas medidas como esfuerzos para resaltar las "huellas dactilares" del artista, algo particularmente importante dada la facilidad con la que el teatro de sombras—como imágenes en la pantalla—puede parecerse a la televisión o al cine. Estas características, junto con una introducción en cada espectáculo que presenta los fundamentos de los títeres de sombra donde revelamos nuestras figuras al público, ayudan a dar visibilidad al artista 'humano' detrás de la pantalla y reforzar la dinámica de vida y respiración que siempre ha acompañado la experiencia teatral desde la antigüedad.

¿Cuál es tu próximo reto? ¿Qué caminos te quedan por explorar? ¿qué métodos o proyectos quieres seguir perfeccionando?

Al comienzo de este viaje, mi objetivo principal fue el de producir espectáculos agradables e introducir nuevos autores y obras a mi público. Lo que descubrí rápidamente, tanto por *Dragoncillo* como por más de una década enseñando mi clase de lengua española con títeres, es el enorme potencial de este arte como vehículo para superar las barreras lingüísticas y culturales. Esta revelación, y el placer que siento al trabajar con mis colegas, han dado nueva vida a mi trabajo como titiritero. *Dragoncillo* seguirá buscando nuevas historias y experimentando con innovadoras y emocionantes formas de contarlas, pero

El teatrino y unas figuras de una nueva obra de *Dragoncillo* sobre un científico y su máquina de duplicación.

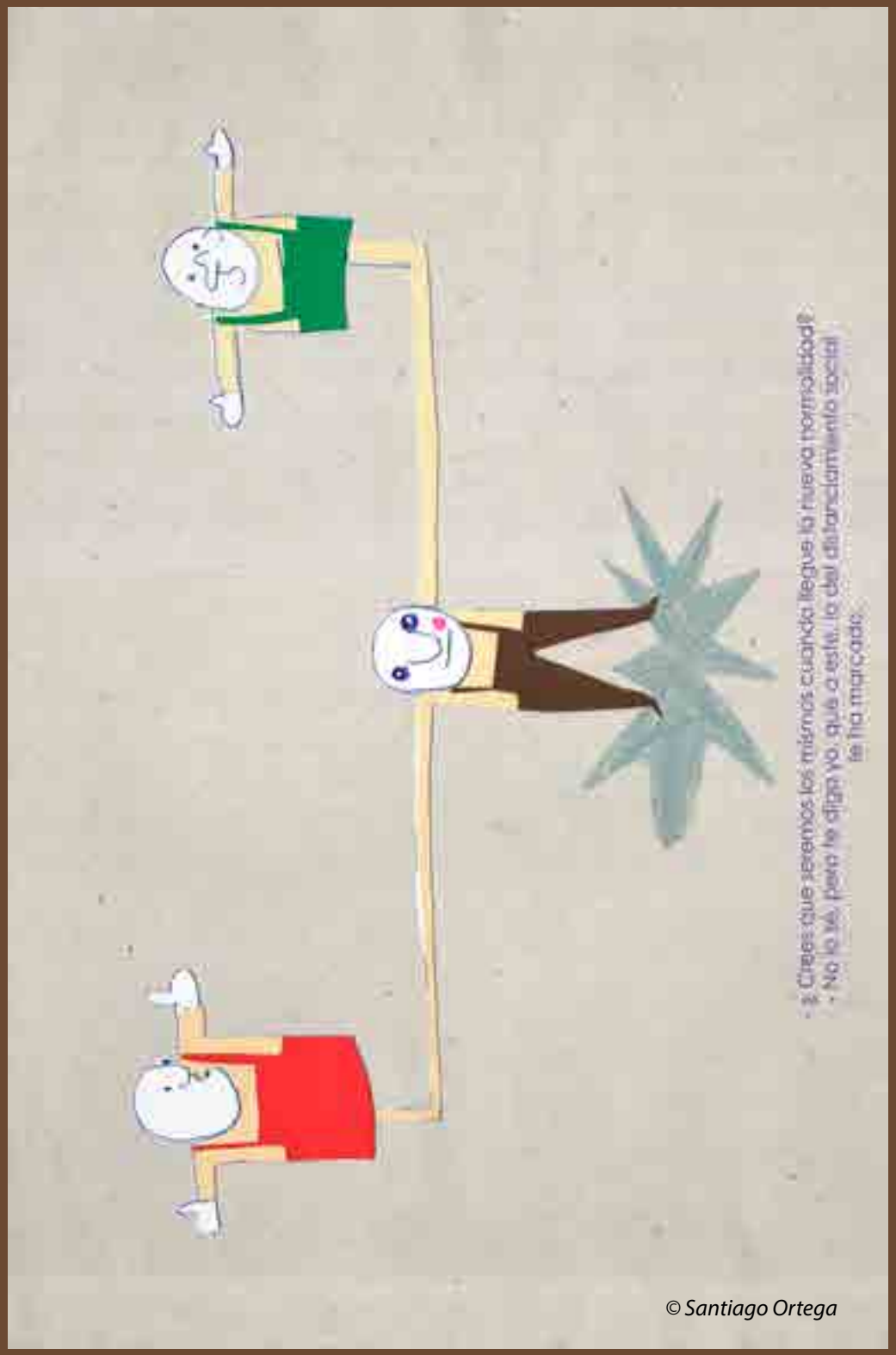
estamos especialmente motivados por invertir más en los beneficios educativos de este trabajo.

Estamos produciendo materiales pedagógicos complementarios para acompañar las presentaciones y talleres, y estamos participando en colaboraciones especiales con maestros de primaria y otros profesores universitarios para desarrollar métodos que faciliten que sus estudiantes se conviertan en titiriteros. Vemos un tremendo potencial en el teatrino para estos fines.

También continuamos explorando formas de ampliar el alcance de nuestro trabajo, ya sea mediante eventos virtuales o la ampliación de nuevos contenidos en nuestra web, o mediante colaboraciones con nuevos públicos y artistas que se interesan por nuestro trabajo.

Mi misión, como director artístico de la compañía, es que estos esfuerzos sirvan para algo más que simplemente entretener, sino para aportar nuestro granito de arena para educar, y promover el amor por las distintas culturas, lenguas y literaturas, a fin de cuentas por intentar convertir el mundo que dejamos a las próximas generaciones en un lugar mejor.

Ensayos con Jonathan Wade y sus estudiantes universitarias para enseñarles a manipular un títere de sombra en preparación para su interpretación de *Second Hands and The Ladies' Man*. [La ropavejera y El marión] (2019).



© *Santiago Ortega*

La marioneta de hilos en España 1900-1975

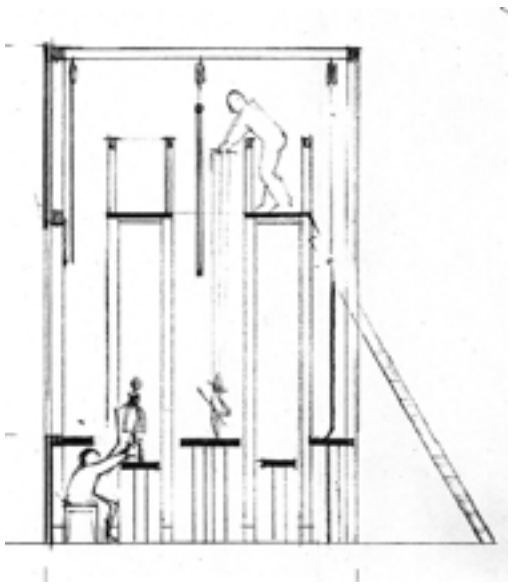
Adolfo Ayuso
ayusoroy@gmail.com

Está muy extendida la creencia de que la marioneta de hilos no ha gozado en España de demasiada práctica, al menos hasta la creación del Taller de Marionetas del Institut del Teatre de Barcelona, dirigido por el inglés Harry V. Tozer (1973-1990), que dio origen a una amplia generación de marionetistas de hilo, casi exclusivamente en Cataluña.

Es cierto que no ha tenido el esplendor de otros países europeos pero tampoco han faltado seguidores de esta técnica o prestigiosos visitantes extranjeros que han facilitado su propagación. Voy a hacer un breve recuerdo de alguna de esas compañías en el periodo que va desde finales del XIX hasta la muerte del general Franco.

Cartel publicitario de Thomas Holden

Antes de nada hay que señalar que la técnica de marionetas de hilos (solo de hilos) aparece en Europa muy tardíamente, en el último tercio del siglo XIX, considerándose a la familia inglesa Holden como los primeros en sustituir la barra o alambre de metal que se insertaba en la parte superior de la cabeza de la figura por dos hilos engarzados en los laterales de la misma. Posteriormente se añadiría un tercer hilo a la parte trasera, con lo que se consiguió una notable mejora en la capacidad expresiva de las cabezas de estas marionetas, aunque se perdió en buena parte la capacidad de acometer movimientos ágiles en estas figuras, más fáciles con la barra o alambre. Según mi parecer, se debe considerar a la marioneta de hilos (solo de hilos) como una evolución técnica de la marioneta de barra o alambre a la cabeza ya que, con el paso del tiempo, se le fueron añadiendo hilos, primero a los brazos y luego a las piernas o a otras partes del cuerpo para dotarlas de mayor y más perfecta expresividad. O sea que estas marionetas ya tenían hilos a las extremidades y lo único que ocurre es la desaparición de la barra



Esquema del "terrazo de Chaves", dibujo de Ignacio Fortún siguiendo a Aladro.

Esquema de los hilos de la "percha gaditana", según Aladro.

o alambre a la cabeza para sustituirla por los últimos hilos a la cabeza. En España la técnica de marionetas de barra o alambre fue popularizada en el siglo XVII y alcanzó su apogeo en el XVIII, dentro del aparato escénico (conviviendo con las marionetas de peana) de la denominada Máquina Real, que el inglés Varey consideró la más importante aportación española a las marionetas europeas. Es probable que marionetas de barra tipo "pupi", todavía presentes en el Sur de Italia, en el Norte de Francia y en territorios de Bélgica y Países Bajos, tengan un hipotético origen español, pues todas estas regiones formaron parte de la Corona Española en tiempos de los primeros Austrias.

En el XIX siguió usándose esta técnica, ya con la denominación de teatro de "figuras de movimiento" o de "figuras corpóreas" y, luego, "fantoches" destacando desde mediados del siglo XIX la presencia de los primeramente llamados Autómatas Italianos, con dirección del italiano José de Piantánida, adquirida luego por Isidoro Narbón y otros dos socios (ca.1861-ca.1883), y luego ya solo por Narbón, progresivamente llamados **Fantoches Españoles** (1883-1888), y luego **Autómatas Narbón**, dirigidos ya por Alfredo Narbón, activos hasta 1912, fecha a partir de la cual ya solo se dedican a la exhibición de películas de cine.[1]

La visita de los **Fantoches Holden** a España en 1881 (los de John Holden) y, sobre todo, la de 1888 (los de Thomas Holden), aclamada como la más importante novedad de la temporada teatral madrileña, tuvieron una gran influencia entre los marionetistas españoles, entre las que destaca el mencionado cambio de nombre de la compañía de los Narbón que pasarán a denominarse, sobre 1883, los Fantoches Españoles. Así como una compañía de fantoches que fundó el empresario madrileño Ducazcal que actuaron en el verano de 1882 en el Parque del Retiro, pero que no debieron de tener continuidad. Y posteriormente otras, muy desconocidas, y quizá de breve duración, por empresarios de espectáculos del Norte de España.

Si hay un espectáculo español que merece ser mencionado entre las marionetas de hilo es el **Teatro de la Tía Norica** de Cádiz. La Tía Norica es un personaje popular –así la menciona Federico García Lorca en el discurso final del Director en *El retablillo de don Cristóbal*[2]–, de casi seguro origen gaditano, pero que estuvo presente en revistas de opinión y costumbres, así como en forma de títere de guante –junto a Cristóbal, Rosita o el Tío Melones– o de marioneta de hilos. La primera vez que se documenta su nombre en una actuación con títeres es en 1824[3], siendo tal su aceptación que la representación del Nacimiento, con tradición muy anterior, pasa a denominarse con el nombre del sainete que le acompaña: *Nacimiento de la Tía Norica*.

El *Nacimiento de la Tía Norica* pasó de interpretarse durante décadas en el teatro que tenía la familia Montenegro en Cádiz (1815-1870), con algunos cambios de nombres, propios de la situación política –de teatro Isabel II a teatro Libertad– a interpretarse en barracas durante la llamada Feria del Frío, que solía ir del 8 de diciembre hasta pasado Reyes). Entre esas barracas había de títeres de guante y de marionetas, alguna de ellas regentada por descendientes de los Montenegro. Con el inicio del siglo triunfa sobre todas la de Luis Eximeno Chaves, verdadero refundador del fenómeno de la Tía Norica.

Su trayectoria durante los siglos XIX y XX está perfectamente trazada en la ambiciosa tesis doctoral de Désirée Ortega, mencionada abajo

1 Para conocer a esta compañía ver Adolfo Ayuso (2014), "Los Narbón, la compañía de marionetas más importante de España", *Fantoche*, 8. UNIMA Federación España (consultable en la web de UNIMA Federación España); y Adolfo Ayuso (2017), *Disolución y muerte de la Máquina Real: los autómatas Narbón*, en Francisco Cornejo (dir.) 2017, *La máquina real y el teatro de títeres de repertorio en Europa y América*, pp. 219-261. http://www.unima.es/wp-content/uploads/2018/01/Disolucion_y_muerte_de_la_maquina_real.pdf [01-01-2021].

2 Así aparece en las *Obras Completas, Teatro*, editadas por Miguel García Posada, Galaxia Gutenberg, 1996., p. 411. No aparece la mención a la Tía Norica en la versión que publica Mario Hernández, sobre el libreto del estreno en Buenos Aires en 1934, *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita*, Diputación Provincial de Granada-Patronato Cultural Federico García Lorca, 1992, p. 28, probablemente porque el público argentino no conocía la figura de la Tía Norica.

3 Désirée Ortega, *Historia crítica y revisada de la Tía Norica de Cádiz*, Tesis doctoral, Sevilla, 2015, p. 86. Consultable en línea [01-01-2021]

en nota. En cuanto al origen del llamado por Carlos Aladro, "terrazo de Chaves", el aparato escénico donde se representa, no cabe la menor duda de que proviene del antiguo aparato escénico que se utilizaba en las representaciones de Máquina Real, con las dos técnicas de manipulación: sus figuras de peana y sus marionetas con alambre a la cabeza e hilos a brazos y piernas. Posiblemente Luis Eximeno Chaves (operativo entre 1901-1919) introdujo algunas novedades tanto en el aparato escénico como en la construcción de las figuras y quizá en el diseño del control de la marioneta, llamado por Aladro "percha gaditana".[4]

Las variaciones de su sucesor, su yerno, Manuel Martínez Couto (operativo entre 1919-1945) fueron más en la línea de mejoras técnicas, sobre todo en la iluminación, y la ampliación de repertorio, aunque también aportó a la percha gaditana un hilo más para que ciertas figuras pudieran abrir la boca. Las variaciones que hizo el tercer propietario del siglo XX, por compra del material de la Tía Norica a la muerte de Couto, Joaquín Rivas (operativo en 1947-1965) se limitaron a construir una barraca más amplia, con capacidad para quinientos espectadores, y poco más.

Fragmento de un cartel de Francisco Roca.

El esplendor y éxito se debió principalmente a Chaves y Couto, personas que estaban introducidas en los ambientes artísticos andaluces. Chaves como tenor y escenógrafo y Couto como intérprete de zarzuelas, tanto en el teatro como en el cine. Las figuras que se exhiben en el Museo de Cádiz son, las más antiguas, de Chaves, y las más modernas –incluidas algunas piezas basadas en diseños de Salvador Bartolozzi– de Couto.

Desde finales del XIX y bien entrado el XX están operativas las marionetas de **Francisco Roca** que desarrolló una importante actividad como mago, ventrilocuo, exhibidor de figuras de

4 Carlos Aladro, *La tía Norica de Cádiz*, Editora Nacional, 1976. Este libro es una joya impagable. Es cierto que Aladro no realizó un trabajo científico, tal como destaca Désirée Ortega en la introducción de su tesis, pero recogió las voces de los antiguos animadores, que dan innumerables pistas para el estudio del fenómeno, y fue el detonante para que el Estado se hiciera cargo del impresionante legado.

GRAN EXITO

Marionettes HORWARD

Nuevo ⊙ Sin competencia en su género ⊙ Original

Las Marionettes Horward

Son Bailarinas ⊙ Son Saltadoras ⊙ Son Acróbatas ⊙ Son Equilibristas

Son notables Excéntricas ⊙ Son el asombro de todos

porque sus maravillosos movimientos de articulaciones y la riqueza de su vestuario y de su «mise en scène», son el encanto de los niños y de los adultos.

España (dos años y medio de «tournée»)

Madrid: Circo Price (2 meses), Teatro de la Princesa, Petit Palais (prolongado y contratado para Noviembre) y Recreo de la Castellana (2 meses).—**Barcelona:** Teatro Novedades.—**Valencia:** Teatro-Circo de la Exposición Regional.—**San Sebastián:** Palacio Real (Miramar), Teatro Principal y Gran Casino.—**Zaragoza:** Salón Parisina (25 días) y Salón Blanco.—**Valladolid:** Salón Parisina (prolongado).—**Santander:** Salón Parisina (prolongado).—**Vigo:** Circo Price (prolongado).—**Bilbao:** Salón Vizcaya y Salón Parisina.—**Gijón:** Gran Circo Modernista (18 días).—**Alicante:** Salón Novedades (prolongado).—**Cartagena:** Pabellón Internacional (prolongado).—**Cádiz:** Circo Barcelona (prolongado).—**Coruña:** Salón Paris (10 días).—**Novelda:** Circo.—**La Unión:** Circo.—**Murcia:** Salón Lumiere.—**Huesca:** Gran Circo.—**Burgos:** Gran Circo.—**Haro:** Teatro.—**Tudela:** Circo Guerrero.—**Guadalajara:** Teatro Principal.

Los dulces que han trabajado ante los Presidentes de la República francesa M. Félix Faure, M. Carnot, M. Loubet

Anuncio de Horward Marionettes en la revista Eco Artístico, 15-02-1911.

cera, distribuidor de películas científicas, como exhibidor de autómatas y marionetista, principalmente en Cataluña tanto en salas de espectáculos como con su barraca de feria. Varias de sus marionetas se encuentran recogidas en el Museo de Artes Escénicas del Instituto del Teatro de Barcelona. Para saber más de él y de sus hijos –especialmente de Ernesto, del que hablaré más adelante– conviene acudir al excelente trabajo de Enric H. March.[5]

Ya en el siglo XX, recibimos la visita en 1909 de la compañía francesa de **Miss Horward Marionettes** que estuvo más de tres años de tournée por España, con residencia fija en Madrid en la calle San Bartolomé, 27. Actuó ante los reyes en el Palacio de Miramar de San Sebastián y recorrió la práctica totalidad de nuestro país[6]. En la mayoría de las ocasiones compartía espectáculo en programas de variedades junto a canzonetistas, cómicos, magos, como el aragonés Florences, acróbatas, malabaristas, etc. También en locales donde alternaba sus actuaciones con la proyección de películas, como en el Petit Palais de Madrid, donde actuó repetidamente. Sus marionetas interpretaban números circenses (malabaristas, contorsionistas), de danza (kake-walk, una aplaudida danza oriental) y también interpretó uno de los números más habituales de las marionetas españolas: la corrida de toros.[7]

5 "Francesc Roca, entre títeres, autómatas y figuras de cera". *Fantoche*, 8, 2014, pp. 20-35.
6 *Eco Artístico*, 44, 25-01-1911, p. 3. En esta revista se puede trazar buena parte de su recorrido cronológico por España.
7 *El Liberal*, 31-01-1911, p. 3.

La familia italiana de los Salici –fundada por Ferdinando Salici en la segunda mitad del XIX y que con la continuación de sus hijos, **Fratelli Salici**, llegaron a competir en calidad con los principios de la compañía de Vittorio Podrecca– también nos visitó con su espectáculo *Fantoches Líricos* aunque la brevedad de su estancia no permitió dejar demasiada huella. Actuaron en mayo de 1911 en el Teatro Español de Barcelona con un repertorio de operetas como *Geisha* y diversos bailes de espectáculo.[8]

Mucho más interesante es la presencia de una compañía española que llevo años persiguiendo y que no consigo encuadrar exactamente al aparecer recogida en prensa con dos nombres: **Autómatas Yepes y Guiñol Yepes**. Llamaba mi atención esos dos nombres diferentes, el primero parecía indicar que se trataba de marionetas de hilo (con un nombre similar a los Autómatas Narbón, entonces en pleno éxito) y el segundo que se trataba de títeres de guante. Es casi seguro que empleó ambas técnicas y que incluso disponía de dos elencos pues llegaron a actuar simultáneamente en Madrid: las marionetas en el teatro Barbieri, con la representación de un nacimiento entre película y película, y en las matinés infantiles del coquetón teatro Benavente con sus obras para el guiñol.[9]

Anuncio en *La Tarde* (Palma de Mallorca), 03-08-1906, p. 4.

Pero me desorientó, y mucho, el encontrar un anuncio en prensa que abría una nueva posibilidad: que fueran verdaderos autómatas.[10]

Lo de "teatros mecánicos", lo del "sistema Yepes", lo de dirigirse al inventor y constructor don José Yepes" y el hecho de que actuaran en el Diorama Animado que había construido en la plaza del Buensuceso de Barcelona, en 1902, el afamado escenógrafo y decorador Salvador Alarma para representar sus complicados autómatas teatrales, así lo hacía presumir. Aunque eso de "autómatas conscientes" me volvía a sumergir en la duda. Un autómata verdadero no tiene libertad, realiza siempre el movimiento exacto que le brinda la máquina, mientras que una marioneta realiza el movimiento que le imprime su animador. De alguna forma, una marioneta es más "consciente".

8 *La Vanguardia*, 09-05-1911, p. 14.
9 *El País* (Madrid), 31-12-1912, p. 3.
10 *La Tarde* (Palma de Mallorca), 03-08-1906, p. 4.

Puestos a hacer hipótesis, don José Yepes parecía más un empresario que buscaba marionetistas y titiriteros para dirigir sus teatritos. Un repaso a sus actuaciones aparecidas en prensa, que cubren el periodo de 1904 a 1913, me reafirmó en esta idea.

> En toda España es el espectáculo único en su clase, no recordándose en Santiago más que por las personas de avanzada edad los que presentó en el Teatro Principal el conocido empresario Narbón. Los autómatas hacen toda clase de obras, como comedias, dramas, zarzuelas y sainetes. También representan obras fantásticas de gran atracción, como la *Almoneda del diablo*, *La redoma encantada* y otras. Las decoraciones y todo el atrezo de los autómatas es de lujo inusitado.[11] Don José Yepes, que es el empresario de los autómatas, ha estado dando representaciones con ellos en Gijón durante ocho meses, sosteniéndose allí tanto tiempo por la bondad del espectáculo que es de los más cultos, recreativos y económicos.[12]

Todo –un repertorio al parecer amplio, la variedad escenográfica, las comparaciones con las marionetas de Narbón– parece indicar que nos encontremos ante marionetas de hilo, probablemente como las de Narbón, con alambre central a la cabeza. Quizá una mayor profundización en la investigación consiga aportar nuevos datos, programas o carteles, algún comentario más extenso que la simple mención en la cartelera. Tengo recogidas actuaciones por buena parte de España, especialmente por el Norte: Cataluña, Baleares, Asturias, Cantabria, Galicia y Madrid. En las capitales de provincia lo solían hacer en los mejores teatros, mientras que en Madrid y Barcelona lo hacían en teatros de segundo nivel. Su programa fue primero de obras dramáticas largas, probablemente con algún sainete, para luego ir reduciéndose a secciones por horas, completando un programa de películas. Algo muy parecido a lo que estaban haciendo los Autómatas Narbón. Casi con seguridad, nos encontramos ante la segunda mejor compañía de marionetas de España en este periodo. Tendré que volver con ellos más adelante.

Otra compañía de características diferentes, más pequeña, pero que también debía emplear marionetas, son los **Autómatas Bergerac**. La compañía estaba formada por los esposos Bergerac que durante unos seis o siete meses recorrieron algunos de los mejores teatros de toda la península y las Islas Canarias entre 1917 y 1918, con lo que llamaron Tournée Bergerac que estaba compuesta de tres números: la tiradora al blanco Madame Augusta (que era madame Bergerac), los Coulders (que eran los dos esposos) con extraños instrumentos musicales y los Autómatas Bergerac que también manipulaban ambos en un pequeño teatrito. Al ir cambiando frecuentemente de ciudad no tenían un repertorio demasiado amplio de números de varietés entre los

11 Recordemos que en el anuncio presentado afirmaba haber tenido relación con Salvador Alarma que pintó la mayor parte de las lujosas decoraciones que llevaban los Autómatas Narbón.
12 *Gaceta de Galicia* (Santiago de Compostela), 21-04-1904, p. 2.

Programa de publicidad. Colección del autor.

que destacaban *El trío de la jota*, *Miss Mabul* y su estrella, *Charlot*, que actuaba solo o en dueto con Miss Mabul. Su nombre artístico hace pensar que eran franceses pero nunca hay que fiarse mucho de ello. Muchos artistas extranjerizaban su nombre para darse un barniz de prestigio internacional. Una de las razones de mis dudas es que su Charlot estaba construido en Barcelona por el mecánico Adolfo Romera, según se puede ver en su publicidad.[13]

En octubre de 1921 se abre en **la sala Reig de Barcelona** –una tienda de muebles de lujo que reservaba un espacio para presentar exposiciones, pequeños conciertos o lecturas de poemas– una de las programaciones de títeres y marionetas con mayor calado cultural. El artífice fue el escritor y folklorista **Aureli Capmany**, el hombre que más sabía de *titelles catalans*, que supo agrupar a algunos de los principales escritores, músicos y escenógrafos para aquella aventura cultural. En cada sesión había una obra de marionetas de hilo, dirigida por Capmany con la ayuda del dibujante y escenógrafo Emili Ferrer, y una obra de títeres de guante, dirigida por Jaume Anglés Vilaplana. El estreno fue apoteósico interpretándose en marionetas *El cavall volador*, basado en un cuento de las *Mil y una noches*, probablemente adaptado por Francesc Pujols (al menos luego se editó un libro con ilustraciones de Emili Ferrer del que seguro fue autor, aunque no lo firmara). Con titelles de guant se representó *El titella pròdig*, de Santiago Rusiñol, con ilustraciones musicales de Lluïsa Denis. La prensa lo recogió con profusión, algo que ocurre siempre que se involucra a artistas y escritores, aunque reconoció que los *titelles* de Anglés, un gran profesional, eran mucho más divertidos que las marionetas de hilo que, si bien estaban construidas con lujo y escenografía excelente, adolecían de problemas en la voz y en sus movimientos. No cabe duda de que sus manipuladores no eran profesionales. Seis meses duró aquella programación por la que pasaron escritores como, además de los ya mencionados, los hermanos Corominas i Prats, Avel·lí Artis o Josep Burgas. Se hicieron con marionetas obras de gran espectáculo como unos *Pastorets*, una *Ventafocs* o un homenaje a Molière, con *El metge a garrotades* (*El médico a palos*). Creo poder afirmar que el problema de la programación fue que mientras los títeres de guante en manos de Anglés, tiraban de repertorio tradicional cuando no llegaban obras para adaptar, las marionetas requerían de un largo y meticuloso proceso de construcción y de adaptación a sus manipuladores. Con ellas no se podía seguir un ritmo tan rápido como requiere una programación comercial.[14]

13 *Eco Artístico*, 288, 25-11-1917, p. 21.

Programa de publicidad. Colección del autor.

En 1924 nos visita la mejor compañía de marionetas de todo el orbe, los ya muy consagrados **Teatro dei Piccoli de Vittorio Podrecca**, que vienen precedidos de la fama conseguida en toda Europa y América. La gira fue precedida por los avisos de algunas de las voces más señeras de la dramaturgia y la crítica española –Valle-Inclán, Cipriano de Rivas Cherif, Enrique Díez Canedo, Melchor Fernández Almagro, Luis Araquistaín– que avanzaban la maravilla de aquellos muñecos que asombraban al mundo. La campaña publicitaria fue elegante y demoledora. Buena parte de las relaciones con programadores y prensa durante la gira recayó en el mencionado Rivas-Cherif. El jueves 17 de octubre presentó un falso ensayo general en el Teatro de la Zarzuela de Madrid al que fue invitado toda la grandeza cultural de Madrid y toda la crítica teatral. En realidad era una *première* de lujo. Podrecca, con una habilidad comunicativa muy especial, y hablando en castellano, presenta a toda su compañía de manipuladores y cantantes. Explica su espectáculo consistente en unos fantásticos números de variedades –entre los que Podrecca introduce con sabiduría empresarial la *Jota de los tres ratas* de la zarzuela-revista *La Gran Vía*, uno de los mayores éxitos de este género, musicada por Federico Chueca y Joaquín Valverde con libreto de Felipe Pérez y González– que siempre serán el mayor éxito de sus espectáculos. A continuación se representará *La bella durmiente del bosque*, libreto del escritor especializado en literatura infantil Gian Bistolfi, musicada por el compositor Ottorino Respighi en 1922 para el Piccoli, escenografía y figurines de Bruno Angoletta. Todo el lujo que solo Podrecca podía permitirse. Un lujo que se pudo ver en buena parte de España.

La bibliografía sobre el Piccoli es inmensa en todos los idiomas y a ella me remito por no poder encerrar en este breve repaso la influencia que tuvo en el teatro español –su estancia en Madrid fue reconocida como el acontecimiento teatral más relevante de esa temporada–, algo que habrá que acometer en el futuro. O lo cojo yo o que lo coja una de esas jóvenes investigadoras que por fortuna van surgiendo. Las visitas del Piccoli a España se sucederán en 1935-1936 –interesante conocer el porqué en esta gira cambió su nombre al de Teatro de los Prodigios– y luego en los años 50 y 60, cuando regresaron de su largo exilio argentino.

14 Para ampliar y conocer toda esta aventura cultural puede consultarse mi trabajo "Aureli Capmany en la Sala Reig de Barcelona". *Fantoche*, 6, 2012, pp. 80-93.

Figurín de Angoletta para el Cardenal de *La Bella Durmiente,* 1922.

En 1927 y en 1930 realizaron tourné por España los **Walton's**, que debieron visitar varias ciudades. Tenemos documentadas Madrid (teatros Infanta Beatriz, 1927, y La Latina, 1930), Málaga (Teatro Cervantes, 1927) y Alicante (Salón España, 1930). El dramaturgo y director de escena Gaston Baty escribió un extenso artículo[15] sobre su larga historia que comienza a principios del XIX con un tal Béranger, que habiendo perdido una pierna en las batallas napoleónicas, monta piezas militares y patrióticas. Sigue con su yerno Chauzet, que monta espectáculos de historia sagrada (*La création du monde*, *Judit et Holopherne*, etc), para continuar con una de sus hijas, Rosine, que casa con un secretario del ayuntamiento de Bourbonnais que abandona los legajos municipales para transformarse en marionetista. Se trata de Pajot I, auténtico refundador de la compañía. Tiene un gran éxito con comedias y dramas populares (*La Tour de Nesles*, *La Gràce de Dieu*) con los que recorre toda Francia. Su hijo Pajot II conserva el repertorio dramático de su padre pero añade comedias de cuentos mágicos de gran espectáculo (*La Belle et la Bète*, *Peau d'Ane*, etc) con grandes ballets de apoteosis final. El Teatro Pajot es entonces el más grande de toda Francia, se traslada con ocho vagones de material. Mas el 4 de julio de 1905 un ciclón arrasa su teatro y los ladrones, que siempre acuden a las desgracias para ver qué provecho pueden sacar, acaban con todo su material. Pajot II, lleno de coraje, refunda de nuevo la compañía, cambia el nombre a Walton's, para dar una imagen de gran compañía extranjera y se integra con su espectáculo de varietés en el mundo del music hall. Su hijos, con Pajot III a la cabeza, serán los que visiten España en las fechas indicadas.

En su segunda gira la compañía de Podrecca dejó Barcelona en enero de 1936, cuando España estaba envuelta en un proceso electoral que acabaría *manu militari* en una guerra larga y cruel. Apenas había espacio para las elegantes marionetas de hilo y la voz de los títeres fue recogida por el guiñol más combativo. En Barcelona, Harry V. Tozer, iba construyendo en soledad, con parsimonia y elegancia británica, sus primeras marionetas –como el payaso Pompilio o las piezas de su *San Jorge y el Dragón*–, quizá para no escuchar el estruendo de los bombardeos de la aviación fascista italiana. Las marionetas de hilo volverían muy pronto a entrar en escena.

La primera compañía de marionetas que tras la guerra aparece documentada en cartelera es la de **Rosana Picchi** actuando en Vigo y Palencia en junio de 1939.[16] Muy pronto el avispado empresario Juan Carcellé la incluirá dentro de los espectáculos de variedades de sus Circuitos Carcellé. Residirá en España durante más de once años. Hasta el momento no conocía su origen, aunque al estar calificada como compañía italo-brasileira, algo me podía imaginar. Ha sido una suerte contactar con dos amigos brasileños que me han descubierto buena parte de su historia fuera de España.[17] Ellos fueron Rosana Favale (1904-1977) y Contrando Picchi (1907-después de 1986), que pertenecía a una vieja saga de marionetistas. Se conocieron en Brasil donde comenzaron a actuar en una compañía que dirigía Rosana. En 1937 salen hacia Europa, probablemente a Portugal y de allí pasan a España al acabar la Guerra Civil donde adoptan el nombre de Rosana-Picchi.

Walton's, programa publicitario. Colección del autor.

En España recordaban por su calidad a las marionetas de Podrecca, aunque el siempre severo Harry V. Tozer, que recogió su presencia en Barcelona dentro de sus crónicas de *Puppetry Yearbook*, les achacaba el problema que tenían casi todas las marionetas italianas: "hombros demasiado anchos y cuadrados, cabezas pequeñas y caras inexpresivas, mala postura debido a la suspensión por un solo hilo entre los omóplatos, y caminar de forma inconexa debido a la articulación del tobillo, que hace que los dedos de los pies caigan tan bajo que se impide el movimiento claro de la pierna." Aún así admitía una buena manipulación y destacaba algunos de sus números: un acróbata en

15 *Comoedia* (Francia), 22-03-1935.

16 *Faro de Vigo*, 20-05-1939, p. 5.

17 Son Alberto Camarero y Alberto Oliveira. Tienen un muy interesante blog del mundo del circo y variedades con especial atención a faquires y faquiresas. La página de la compañía Rosana-Picchi es https://osalbertosapresentam.blogspot.com/2019/03/a-fabulosa-companhia-internacional-de.html (01-01-2021].

Rosana-Picchi, foto del blog de los Albertos.

un aro, un ejercicio de acrobacia "mano a mano" entre dos marionetas que hacían equilibrios apoyándose uno en el otro (un número que quizá construyó Tozer inspirándose en los italianos) y el Payaso Vagalume, una marioneta de casi doscientos años que Picchi había llevado siempre consigo y que ejercía de presentador. No obstante el público en general alabó sus números del pianista Pedereski y el violinista Cubelick, trasuntos del pianista y compositor polaco Paderewski y del violinista checo Jan Kubelik y el de los diablos con antorchas y los esqueletos.

Empezó actuando en su troupe, con cuatro o cinco personas en el puente, el italiano Lindo Franceschi, pero debió de haber problemas entre ellos y éste se separó fundando otra compañía **Muñecos Humanas de Lindo Franceschi** que actuó prioritariamente por Andalucía con una gran barraca o pabellón, presente en la mayoría de ferias y fiestas de capitales y grandes pueblos.

Hermenegildo Lanz, diseñador y constructor de títeres y escenografías con Lorca y Falla, tomó contacto con Franceschi. A costa de esfuerzo y perseverancia el italiano le mostró algunos de los secretos de la construcción de figuras y mandos de control. Probablemente con estas enseñanzas Hermenegildo Lanz construyó la marioneta del payaso Totolín. De los Picchi, Franceschi y Lanz tendré que hablar en un artículo más completo, pues su obra así lo merece.

A finales de 1939 toma la dirección de la Sala Mozart de la calle Canuda de Barcelona, **Ernesto Roca**, uno de los hijos del mencionado Francisco Roca, que se convertirá en uno de los principales locales de actuaciones dirigidas al público infantil. Entre proyecciones de películas, obritas de teatro infantil, magos, payasos o perros sabios aparecen en su programación las **Marionetas Pedrazza**, con debut el 20 de enero de 1940. Desde que conocí este dato han sido muchas las incógnitas que se me han planteado sobre esta compañía. Sin duda, Ernesto Roca, tuvo que ser un ferviente admirador de las marionetas del Teatro dei Piccoli de Podrecca. Llegué a pensar que el nombre de Pedrazza, con dos z, parecía sugerir las dos c, del apellido Podrecca. Si tenemos en cuenta que "Roca" es sinónimo de "Piedra", aventuré que esta compañía fue organizada por el artista y empresario catalán utilizando ese guiño a su admirado empresario italiano. Pero las detalladas crónicas anuales que Tozer iba desgranando sobre la actualidad catalana en la revista norteamericana *Puppetry Yearbook* demolieron mi rocambolesca hipótesis. Me hicieron recordar que un investigador debe cultivar la imaginación tanto como contenerla cuando no se encuentran fuentes de información fiables.

Cartel publicitario de Franceschi. Colección del autor.

Cuenta Tozer que al conocer a través de un cartel que había una compañía de marionetas de hilo en la Sala Mozart acudió corriendo pero solo pudo llegar a ver el último número. También él pensaba que se trataba de una compañía italiana y se quedó bastante impresionado por la mala calidad de su construcción y manipulación.

> Sin embargo, al pasar detrás del escenario después del espectáculo, mi asombro se convirtió en admiración cuando el entusiasta líder del grupo resultó ser un decorador de interiores español llamado Pedraza, que había comenzado su espectáculo sin haber visto nunca una marioneta más cerca que de las candilejas de un escenario, o haber leído una sola palabra sobre su construcción. Todo lo que sabía, y vagamente, era que el controlador tenía la forma de una cruz. Las figuras, de más de dos pies de altura [unos 65-70 cm.], eran de tela rellena sin articulación alguna en la cintura; los brazos y las piernas eran listones cuadrados, sin planchar, unidos con grapas entrelazadas; las cabezas eran de yeso de París, moldeadas directamente, mientras se endurecían, sobre un núcleo de periódico arrugado, y unidas al controlador por una sola cuerda. Todas las cuerdas se habían unido a la barra transversal única del controlador perpendicular. ¡Cómo obtuvieron tanto de ellas como lo hicieron, está más allá de mi comprensión! La situación fue salvada por la hermana y el cuñado del director, ambos con experiencia en el escenario de variedades, quienes, mientras él manipulaba, pronunciaron su diálogo y cantaron sus canciones con aplomo profesional. [18]

18 *Puppetry Yearbook*, 11, 1940, p. 39.

Anuncio en la revista Circo, 1957.

Tozer los llevó a su taller donde los Pedrazza quedaron admirados de sus marionetas, así como de su biblioteca y los dibujos de figuras y mandos que allí se explicaban. Acababa Tozer diciendo: "Sería encantador tener al menos una compañía nativa y permanente de títeres de hilo en España". En el número de *Puppetry* correspondiente al año siguiente (1941) vuelve a hablar de Pedraza. Cuenta que, gracias a lo aprendido, ha modificado algo la construcción de sus muñecos –las cabezas las modela ya en arcilla– y utiliza un mando vertical, aunque todavía tosco. Pedraza le explica que necesitaría disponer de tiempo que no tiene para construir y ensayar sus obras. Como no está seguro de sí mismo utiliza varios nombres de compañía hasta que logre llegar a tener una mayor calidad en sus espectáculos. Tozer sigue pensando – porque desconoce la actividad de la compañía de Natalio Rodríguez en Madrid, de la que hablamos pronto – que es el único marionetista de hilo nativo de España y le anima en su empeño.

Ernesto Roca presenta en 1945 una compañía estable de marionetas de hilo en su Sala Mozart: **Teatro de los Prodigios** –el mismo nombre que utilizara Podrecca en su gira de 1935-1936– que bajo su dirección actuará en la Sala Mozart durante años. Los números estaban basados en similares a los de Podrecca, con presencia de marionetas que representaban a conocidas figuras del mundo de las variedades (Charlot, Greta Garbo, Maurice Chevalier, etc). Siempre he considerado a Ernesto Roca como su director –algo que parece confirmar Gasch– pero ahora me entra la duda de si Pedraza, tras utilizar varios nombres, habría alcanzado ya cierta experiencia y fuera su manipulador y Roca simplemente el empresario.

Tozer seguía construyendo marionetas de hilo y haciendo pequeñas actuaciones particulares con sus amigos y colegas de trabajo en La Canadiense –la empresa eléctrica donde trabajaba Tozer–, el inglés John Siems y el sueco Lars Glas (*Juanito y las habichuelas mágicas* y *San Jorge y el dragón*, junto a algún número suelto de ambiente circense). En 1944 realizan el que puede considerarse su debut oficial que tiene lugar en la Cúpula Coliseum, en los altos del gigantesco Cine Coliseum, entonces sede del FAD (Fomento de las Artes Decorativas) con la que establece una estrecha relación, a través de su socio Luis Fontanet, constituyendo enseguida el **AMA (Agrupación de Marionetistas Amateurs)** con un crecido número de mujeres y hombres, relacionados con el FAD, y que aprenden a manipular y construir con el maestro. Seguirán en los años siguientes una serie de actuaciones, no muy numerosas pero sí relevantes, tanto en la Cúpula Coliseum como en otros locales. A principios de la década de 1950 realizan actuaciones en San Sebastián y Santander, así como en diversas localidades catalanas. Sobre 1955 modifican su nombre por el de **Marionetas de Barcelona**, quizá para borrar la calificación de amateurs, dado que era creciente el interés que cada día iba creciendo sobre su trabajo. Siempre habían tenido problemas con la sede de su local de ensayos, pero se habían ido solucionando con espacios cedidos primero por el Instituto Británico y luego el Liceo Francés. En 1957 el alcalde de Barcelona ofrece a Tozer una instalación permanente dentro del recinto del Pueblo Español, con espacio para almacén y un pequeño teatro donde poder actuar. La felicidad de Tozer se hunde cuando comenzadas las obras se produce un cambio en la alcaldía y el proyecto se paraliza. Incapaz de reaccionar Tozer abandonará en instalaciones municipales 20 grandes cajas con 96 marionetas, el puente-escenario, telones y material técnico, incapaz de encontrar un local para guardarlo. Allí quedarán durante 16 años hasta que gracias a la intervención del Institut del Teatre, muy especialmente la de Joan Baixas, se recuperen, se expongan y comience el Taller de Marionetas dirigido por Tozer de donde saldrá de forma directa o indirecta la mayor parte de los integrantes de la denominada generación de marionetistas de hilo catalanes, cuyo esplendor e influencia nacional e internacional se ha hecho evidente.[19]

Tozer y Fontanet trabajando mano a mano, sobre 1949. Fotografía propiedad del autor.

A mediados de la década de 1940 Arthur Kaps, el empresario de la afamada compañía de revista Los Vieneses ya tiene conocimiento de las marionetas de Ernesto Roca y de la categoría y belleza de las

19 Sobre Tozer existe una amplia bibliografía. Destacamos alguna de la más importante: Badiou, Maryse, "H.V. Tozer: La marioneta o el teatro de la vida" en *Harry V. Tozer* (Catálogo exposición en Centre de Titelles de Lleida), Institut del Teatre, Barcelona, 1993; DaSilva, Ray. *The Marionettes of Barcelona. Harry Tozer and his Tricks of the trade.* Norfolk (UK), 1995; Martin, Josep. *El teatre de titelles a Catalunya*. Serra d`Or-Abadia de Montserrat, Barcelona, 1998, pp. 182-188; Ayuso, Adolfo. "La última lección del sr. Tozer", *Fantoche*, 9, 2015, pp. 5-35.

marionetas de Tozer. **Herta Frankel**, amante de Kaps y bailarina de su compañía, va cumpliendo años y ambos toman conciencia de la dificultad para seguir trabajando en escena con el rigor y esfuerzo que implica la danza y el ballet. Deciden que puede reinventarse con una opción que atrae a Herta, la marioneta. Se ponen en contacto con Tozer y con Fontanet para preparar números de marionetas integrados en las lujosas revistas que presentaban en Barcelona y toda España con gran éxito. Pero para actuar en un espectáculo de estas características, donde la rapidez entre número y número es esencial, hay que suprimir el montaje del puente de manipulación. Por otro lado las marionetas han de ser de mayor tamaño que las que Tozer construía (50 cm.) para poder exhibirse y ser mejor vistas por el público de los grandes teatros donde actuaban. Estas cuestiones hicieron que Tozer se desprendiera relativamente de la formación de Herta y de la construcción de las marionetas que ella precisaba (superiores a 70 cm.) y se encargara de ello Fontanet. Fue en 1948 cuando dentro de la revista *Sueños de Viena* se introdujo el número de Herta Frankel con sus marionetas de hilo, que tuvieron un gran éxito. Esto daría pie a la estelar carrera de Herta tanto en TVE, con todo tipo de marionetas, como en la compañía que fundó y con la que recorrió toda España hasta fechas cercanas a su muerte en 1996.

Herta Frankel con un mando múltiple.

Pero la marioneta de hilos también vivía en Madrid y comenzó girando alrededor de **Natalio Rodríguez,** más conocido por ***Talio***, que enamorado de los Piccoli de Podrecca las comenzó a construir en Salamanca. Tras algunos ensayos con amigos se trasladará a Madrid donde en 1940 tengo documentada la primera actuación de su **Retablo de Marionetas** en el teatro Maravillas.[20] Allí presenta números de variedades y el cuento *La venganza de Floro*. Su compañía se presentará dependiente de la Nacional de Organizaciones Juveniles, con obras como un cuento del Conde Lucanor, *El mancebo que casó con mujer brava*, o como Teatro Infantil de Marionetas de la Delegación de Prensa y Propaganda en el teatro Español donde presenta *Cubillo y los cuarenta ladrones*. Natalio formará un sólido grupo de titiriteros tanto de marionetas de hilo pero especialmente de títeres de guante, donde entre otros se encuentran los dos hermanos Villarejo. Tendrá un cargo responsable en la sección de Teatro del Servicio de Cultura y Arte en el Frente de Juventudes y participará como jurado en las competiciones provinciales, sectoriales y nacionales tanto de

20 *ABC*, 29-05-1940, p. 14.

Puente de manipulación de las marionetas de Talio, Fotos, 31-01-1942.

Teatro de Escuadra, para cadetes entre 15-17 años, como de Teatro de Títeres, para flechas entre 11-14 años. Creó en Madrid un centro denominado Teatro Experimental de Marionetas realizando alguna publicación y la realización de un film para la divulgación del teatro de marionetas, que no he podido localizar. Sobre esas mismas fechas, a finales de 1942, realiza un viaje por París, Viena, Salzburgo y otras poblaciones de la Alemania nazi para conocer los trabajos que se desarrollan en el *Reichsinstitut fur Puppenspiel* (Instituto del Reich para el teatro de títeres) que dirige el gran marionetista Harro Siegel. Persigue Talio el aplicar en España algunas de las técnicas de construcción semi-industrial de títeres y de la organización de campañas de difusión de marionetas y títeres ideológicos entre la población alemana.[21] Cuando se independiza de los aparatos oficiales del Estado propondrá el proyecto de crear un teatro estable de títeres en el parque del Retiro de Madrid que regirá desde su inauguración en 1947. Las actividades de *Talio* son recogidas en el libro de Sebastián Gasch, *Títeres y Marionetas* (Argos, 1949) y Tozer tradujo al inglés un artículo de *Talio* sobre su visita al taller vienés de Richard Teschner en el viaje antes mencionado. Con sus espectáculos, prioritariamente de guante, con los personajes Chacolí y Chacolá, recorrerá durante décadas toda España. Gran constructor, enseña el oficio de ventrílocuo a su hijo José Luis, que adoptará artísticamente el nombre de José Luis Moreno –debido a que sus tíos son los afamados ventrílocuos Felipe y Wences Moreno– y enseñará sus primeros pasos a la luego muy famosa Mari Carmen García Villaseñor, conocida en el mundo artístico como Mari Carmen y sus muñecos. Participará en varias series de TVE siendo de las últimas *La familia de la abuela Cleta* (1977-1978) y los títeres de *La mansión de los Plaff* (1979-1981).

Sobre mediados a finales de los años 40 del siglo pasado comenzamos a tener datos de la actividad como marionetista de Manuel Rodríguez, que utilizará el nombre artístico de **Maese Cosman**. Nacido en Huelva, a comienzos de la década de 1910, la Guerra Civil le coge en Sevilla ejerciendo como chófer de un alto oficial leal a la República. Consigue hacerse con varios coches oficiales que no pueden utilizar los que resisten en Capitanía y los entrega a las fuerzas rebel-

21 Montillana, Javier. "Las marionetas de Talio", *El Adelanto* (Salamanca), 30-09-1942, p. 4.

Maese Cosman I, con su pianista. Fotografía propiedad del autor.

des, lo que le valió ser condecorado por el general Queipo de Llano.[22] Acabada la guerra la familia vive en Sevilla pero Manuel Rodríguez, hábil dibujante y pintor, lleva una vida transeúnte, viaja frecuentemente por Marruecos, Barcelona y Madrid. Será en Barcelona donde toma contacto con algunos marionetistas que no hemos podido determinar (¿los de la sala Mozart?) y comienza su carrera como tal. En principio trabajando en salas de fiesta como Lamoga de Barcelona[23] o Fontoria, donde actúa con la pelirroja checoslovaca Miriam Kleckova,[24] y Casablanca, donde actúa junto a la ventrílocua Rosy Barón,[25] en Madrid. En 1950 la familia se traslada a vivir a un amplio piso en la capital. Muy temprano Maese Cosman había entrado en contacto con empresarios de circo como Manuel Feijoó Salas –que lo introdujo en las sesiones circenses del Gran Circo Feijoó– luego con su colega y concuñado Arturo Castilla, que había formado parte de los exitosos payasos Hermanos Cape, y que juntos fundarían el mayor circo que ha habido en España, el Circo Americano en 1946. Sobre 1952 fundaría Maese Cosman el **Teatro Americano de guiñol y marionetas**, que actuaria junto ese circo durante unos años. El hábil empresario Arturo Castilla llegaba a un acuerdo con los ayuntamientos de las ciudades donde plantaba su inmensa lona: a cambio de que le rebajaran o suprimieran las grandes tasas que les imponían él ofrecía la atracción de los títeres y marionetas al servicio de la ciudad, eximiendo al ayuntamiento de esa ineludible atracción en la programación infantil de las fiestas mayores. Aprovechando ese impulso la empresa de los Cosman actuarían por toda España manteniendo ese nombre hasta mediados de los sesenta en que cambiará a Teatro Guiñol de Maese Cosman, ya en manos de su hijo, Manuel Rodríguez Fernández (Sevilla, 1940) que primará el teatro de títeres de guante como mucho más rentable. En ese camino tuvo que ver el escritor y representante de artistas José Puerta González, que escribió varios de sus textos e impuso el cambio de nombre de su héroe Batillo –de hondas raíces gaditanas y andaluzas– al de Chupagrifos. Lo cierto es que la compañía tuvo momentos de gran éxito económico, realizando funciones en campo abierto para más de 2000-3000 personas.

22 Conversación grabada en Madrid con Manuel Rodríguez Fernández, su hijo, Maese Cosman II, el 21-02-2012.
23 *La Vanguardia*, 02-12-1948, p. 11.
24 *ABC*, 08-03-1949, p. 12.
25 *ABC*, 15-01-1950, p. 28.

Las primeras marionetas de Maese Cosman I eran de gran tamaño (70-90 cm.) Según su hijo tuvo un pequeño taller en Barcelona donde pintaba y donde comenzó a construir alguna marioneta. De las que salieron a escena destacaban su pianista, el payaso Pedro, un esqueleto que se descoyuntaba y un "demonio grande, de cerca de un metro de alzada, que se transformaba en escena en cinco enanos, cuatro salían de las extremidades y uno del cuerpo". Este tipo de marionetas requiere de importantes conocimientos de construcción. Quién le enseñó es una incógnita por resolver. Su labor de constructor seguirá a lo largo de su vida y será continuada por su hijo, realizando muñecos para titiriteros, ventrílocuos y grupos de teatro. Las buenas relaciones que Cosman mantenía con autoridades del Régimen, como José Finat y Escrivá de Romaní, Conde de Mayalde, embajador en la Alemania nazi y longevo alcalde de Madrid (1952-1965), le valieron a Cosman para conseguir actuaciones en muchas ciudades del Norte de España como Bilbao y Santander. En Bilbao presentaba su espectáculo ambulante sobre un camión que llevaba un curioso escenario con capacidad para presentar guiñol en la parte superior y marionetas de hilo en la inferior. Aunque Maese Cosman II se arroga la invención de ese sistema, lo cierto es que *Talio* ya lo había empleado en España.

Camión ambulante de Maese Cosman, Bilbao, 1958. Fotografía propiedad del autor.

Aunque la **Compañía de títeres de Maese Villarejo** ha practicado casi exclusivamente el teatro de títeres de guante, con su protagonista principal Gorgorito, también ha presentado algunos números u obras donde han actuado marionetas de hilo. Juan Antonio Díaz Gómez de la Serna (1922-1986), bautizado luego como Maese Villarejo, se formó con Natalio Rodríguez, *Talio*, con el que llegó a compartir en la década de los cincuenta la dirección del teatro estable del Retiro madrileño, fundado en 1947. Participó en la enseñanza y formación de grupos de títeres de guante con el Frente de Juventudes y fue, según su esposa, el creador de la figura del Flecha Juanín, protagonista casi exclusivo de las obras de dichos grupos. Ambas compañías se convirtieron en las dos más importantes de España y tras las actuaciones madrileñas realizaban amplias giras veraniegas por toda España. También es muy destacable la participación de los títeres de Maese Villarejo en TVE, especialmente en sus comienzos desde 1959 hasta 1965. Entre sus marionetas de hilo recordamos el Payaso Pipirrana en el aro de la muerte, con el que actuaron durante una larga gira de tres meses en Colombia, algunas marionetas que salieron en programas de televisión como una chulapa madrileña y algunos de los personajes como el Don Quijote con el que estrenaron *El retablo de Maese Pedro* en 1958, en Lisboa bajo la dirección musical de Odón Alonso con la orquesta de RTVE. Esta ópera breve la han repetido un buen número de veces con muy diferentes directores. Los personajes del retablo de Melisendra son títeres de varilla. La compañía se ha mantenido en activo hasta la actualidad, primero con la participación de su esposa, Pepita Quintero y luego con sus hijos.

Maese Villarejo con los muñecos del Retablo de Maese Pedro.

De formación autodidacta va a surgir a mediados de la década de 1950 una de las más importantes figuras de la marioneta de hilo española, el gaditano **Francisco Peralta** (1930-2018). Será su admiración infantil por las marionetas de la Tía Norica, entonces en manos de Martínez Couto, una de las bases que sustentará su entrega y hasta su obsesión por las marionetas de hilo. Estudió Artes y Oficios en Cádiz, trasladándose en 1949 a Madrid para proseguir estudios de escultura en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, realizando su tesina sobre aplicaciones pedagógicas de la marioneta. Con algunos compañeros comenzará construir sus primeras e imperfectas marionetas con la que llegará a estrenar una obra titulada *Pascualín*. A finales de 1953 o principios de 1954 acude a la Parrilla Recoletos, una sala de fiestas de Madrid, donde actúan los Puppet Parade, regidos por los Mumford, una pareja inglesa que actúa por toda Europa con unas excelentes marionetas entre las que destaca *Zizí*, una señorita coqueta y perturbadora que camina por el escenario con insinuantes movimientos y que acaricia a los clientes o se sienta en sus rodillas. Al observar el inusitado interés de Paco por las marionetas y especialmente por el control de los hilos, los Mumford le explicarán algunos de sus secretos.[26]

Peralta se encuentra dando clases de plástica en un colegio madrileño y va dando vueltas a cómo aunar su pasión por las marionetas con su tesina sobre sus aplicaciones pedagógicas por lo que emprende trabajos de construcción en el colegio. Para el curso 1955-56 está dispuesto a trabajar con los alumnos en la producción de una obra para representar en la fiesta final de curso. El profesor de música Roberto Plá le proporciona un disco editado por Hispavox con la ópera Bastián y Bastiana de Mozart, que será la que se representará e iniciará su carrera de marionetista. Cada año de los siguientes, hasta 1966, representará una nueva obra en la que colaboran sus alumnos y personal del colegio, entre los que se encuentra Matilde del Amo, con la que se casará en 1964.

Participará con diversas figuras en películas de Vicente Escrivá y Mel Ferrer, así como en anuncios publicitarios. Al comienzo de 1970 varios de sus alumnos más brillantes, entre los que se encuentran Carlos Marquerie y Juan Muñoz, que después fundarán el grupo La Tartana, le animan a salir de los ámbitos del colegio y comienza a actuar en universidades, colegios mayores y festivales de teatro y música. En 1971 presenta en el Círculo de Bellas Artes de Madrid una exposición con figuras de *Romance de la Condesita*, *Los melindres de Belisa*, *El clérigo ignorante*, *El aprendiz de brujo* y otras, junto a actuaciones con *Bastián y Bastiana*, según recoge en una nota Alfredo Marquerie, uno de los más destacados críticos teatrales de Madrid.[27]

26 Adolfo Ayuso, "Mademoiselle Zizi, la oculta pasión de Paco Peralta", *Titeresante*, 13-07-2020, http://www.titeresante.es/2020/07/mademoiselle-zizi-la-oculta-pasion-de-paco-peralta-por-adolfo-ayuso/ [01-01-2021]

27 "Las marionetas de Peralta" en el Círculo de Bellas Artes, *Pueblo*, 11-05-1971.

Hay maestros que saben transmitir sus conocimientos y maestros que además enseñan a renovar. Sus enseñanzas motivaron la creación de nuevas compañías e hicieron patente su influjo estético en otras. De mandos muy sencillos en sus primeras marionetas, como las de *Los melindres de Belisa* o *El clérigo ignorante* fue evolucionando hacia mandos complicadísimos como algunos de *El retablo de Maese Pedro*. También se observa un importante cambio de técnica al construir títeres de peana o portables con sistemas de engranajes y teclas, como los de la versión de 1982 de *El romance de la Condesita* o las nunca estrenadas en escena de *La noche*.

El maestro Peralta, el gran ingeniero de la marioneta española, declaró en sus últimos años:

El clérigo ignorante, Francisco Peralta, 1963.

> Cada vez me preocupa más la frescura y a veces hago cosas demasiado complicadas y me digo: ahora vamos a volver a empezar desde el punto cero, para recuperar esa frescura que tenía, que quiero fingir, aunque no sea cierta.[28]

Goya, en sus últimos años y ya anciano escribió bajo un autorretrato suyo: "aún aprendo". Son cosas que solo son capaces de decir los que saben.

Mando para caballo y Gaiferos, "El retablo de maese Pedro", 2ª versión, 1973.

Otros titiriteros madrileños o de otras coordenadas geográficas llegaron a manipular marionetas de hilo antes del comienzo del fin de la dictadura, pero su labor principal y casi exclusiva fueron los títeres de guante. Es el caso de **Francisco Porras** o el de **Gonzalo Cañas**, que lo hizo entre otras dentro de su obra *El mundo soñado*, 1971, cuando fundó su Teatro Español de Marionetas, aunque la construcción de muñecos y marionetas fue obra de otro destacado titiritero, Manuel Meroño.

Manuel Meroño, nacido en Cartagena sobre 1930, se formó también en el guiñol del Frente de Juventudes y comenzó a actuar profesionalmente sobre 1960. Aunque recorrió poblaciones de toda España con su teatrito, todo el mundo le concede más valor como constructor que como director o intérprete. Participó como constructor de marionetas en algunas obras importantes del teatro español como *El retablo de Maese Pedro*, estrenado en 1964 bajo la batuta de Odón Alonso, dentro del I Festival de Música de América y España; el *Romance de lobos*, de Valle-Inclán, dirigido por José Luis Alonso, con bocetos del decorado y figurines de Francisco Nieva, estrenado en el teatro María Guerrero de Madrid en 1970[29]; o el *Platero y yo*, de Juan Ramón, versión teatral por el poeta José Hierro, escenificado por el Teatro Nacional de Juventudes, Los Títeres, de la Sección Femenina, con música de Carmelo Bernaola y dirección de Ángel Fernández Montesinos en el teatro María Guerrero en 1972.[30]

En esa misma fecha se encontraban en el Teatro Español de Madrid actuando los **Títeres de Horacio Casais y Hermann Koncke**. Argen-

28 *Colección de Títeres de Francisco Peralta*, Ayuntamiento de Segovia, 2018, p.9.
29 *ABC*, 25-11-1970, p. 88.
30 *ABC*, 16-12-1972, p. 96. Esta es la fecha del estreno real, que aparece equivocada en las bases de datos del Centro Dramático Nacional.

tino y uruguayo de origen alemán, respectivamente, habían llegado no hace mucho a España, actuando con todo tipo de títeres, también con marionetas de hilo. Presentaban un espectáculo titulado *Osobuco y sus amigos*, con el que habían tenido éxito en la TVE, dentro del programa infantil *Zoo loco*.

Entre aquellos titiriteros tengo que recordar a **Ricardo Arias**. Comenzó en los años cuarenta bajo las enseñanzas de Natalio Rodríguez, *Talio*. Fundó una compañía de marionetas que se llamó Clavileño. Su mayor éxito lo logró con *Fantasía*, un programa de televisión, 1960-1961, en horario para adultos: los miércoles de 22,45 a 23,15.[31]

La base del programa eran números musicales interpretados por marionetas que cantaban en play-back. Cada semana solía salir alguna marioneta nueva, el presentador era Don Pasquale y se hizo muy popular una marioneta que representaba a Cantinflas. El esfuerzo era tremendo pues además de construir marionetas había que ensayar y actuar en directo. El programa de treinta minutos solía llevar unas treinta horas de trabajo. Para la mayoría de números se utilizaba un puente de manipulación. No quedan en los archivos de TVE imágenes pero el crítico Baget-Herms guarda algunas joyas. El éxito fue grande y el programa continuó con el nombre de *Ventana Mágica* que empezó a incluir actuaciones de humanos como el ballet de Sandra Lebrocq[32]

En 1973 **Harry V. Tozer**, nuevamente entusiasmado con las marionetas, abrió su taller en el **Institut del Teatre de Barcelona** con el apoyo de todo su equipo directivo. Lentamente se fueron asomando personas que seguían estudios teatrales. Y unos cuantos de ellos se quedaron allí. Dicen que Pepe Otal fue el primero, pero también lo hicieron como alumnos oficiales del curso 1974-75 otros como Joana Amorós, Joan Falguera, Pilar Pont, Xavier Lafita y Rolf Olden, que tendría un papel especial como ayudante del maestro. El curso siguiente aparecía Teresa Travieso, la eterna alumna. Seguirían Jordi Rambla, Nuria Lafita, Laura Rispa, Esther Cabacés, Nuria Mestres, Eduardo *Tatán* Rodríguez Cunha, Jaume Vilalta, Antoni Zafra, Santi Arnal, Fernando Gómez, y una larga lista de nombres. Cuando Otal se separa y forma su grupo las enseñanzas de Tozer serán más indirectas pero presentes en artistas como Jordi Bertran, Carles Cañellas, Luis Fellini, Teo Escarpa, Georgina Castro, Damiano Privitera, Carlos López, Paula López, Litus Cuc, Helena Millán, Valentina Raposo, Lope de Alberdi, Miren Sorgin, Paulette San Martin, etc, etc. La Escuela de hilo catalana, con extensiones por el resto de España y por fuera, había surgido. Pero Franco ya había muerto y esa es otra historia, otros recorridos que no caben aquí.

31 Natividad Cristina Carreras. "Los primeros programas de variedades de TVE: de La Hora Philips a Escala en Hi-Fi", *Revista Comunicación*, 9, Vol.1, 2011, p. 31.

32 Alejandro Macías. "Fantasía-Ventana Mágica", las marionetas para todos los públicos, 11-04-2014, http://carta-de-ajuste.blogspot.com/2014/04/fantasia-ventana-magica-las-marionetas.html [01-01-2021].

Este artículo es una larga sucesión de compañías y de marionetistas que debe ampliarse y completarse. Relacionarse y establecer comparaciones y disonancias. La marioneta de hilo tuvo sus practicantes y sus enamorados. Queda en vuestras manos el proseguir con mi trabajo.

Puente de manipulación para el programa Fantasía, 1960-1961.

LOS ELECTRO DUENDES

Luis Fernando de Julián
fdejuliang@gmail.com

SE ME ERIZAN LOS AMPERIOS: INTRODUCCIÓN

El pasado se vuelve presente y el presente es un extraño y confuso futuro; dejó escrito Julio Cortázar. Nada más certero para el asunto que nos concierne. Hace ya unos cuantos meses, quien escribe este artículo encontró, por casualidad, todo sea dicho, una noticia en la prensa digital que informaba sobre la restauración de los Electroduendes originales, los títeres que aparecían en el famoso programa de mediados de los ochenta *La bola de cristal* que fueron creados por Alejandro Millán. El trabajo de restauración lo había llevado a cabo durante el verano de 2020 el escultor Juan Villa y obedecía a un encargo realizado por el MITA (Museo Internacional de Títeres de Albaida) que proyectaba exponerlos en su colección. Al leer la noticia y ver las fotografías que lo ilustraban, no pude contener un salto al pasado. Me vi a mí mismo, con apenas siete años, sentado frente al televisor una mañana de sábado; el seis de octubre de 1984. Aquel era el primer programa del nuevo espacio infantil que TVE (Televisión Española) dirigía a la infancia. Aquella era, también, la primera mañana de otras muchas que crearían una rutina; la de ser espectador crítico.

Limpieza con jaboncillo de restauración sobre Maese Cámara.
Fotografía: Juan Villa.

Bruja Avería.
Fotografía: Juan Villa.

A menudo se habla de *La bola de cristal* y el impacto que causó en el plano sociológico de toda una generación. Se analiza y ensalza exhaustivamente, y yo tampoco puedo dejar de hacerlo, tanto el formato como el mensaje. Pero dejen que les escriba algo desde mis tiernos siete años; el secreto de *La bola de cristal* no fue lo que decía y cómo lo decía, sino la honestidad de no intentar asombrarnos con artificios *buenrollistas* y edulcorados. El secreto, que era claramente una actitud, fue tratarnos como una infancia pensante, en conexión con la realidad sociopolítica y cultural que nos rodeaba. Eso, y no otra cosa, nos hizo pasar de meros espectadores a espectadores que participaban intelectualmente de la forma y el contenido. La atención pasiva *tragacontenidos* a la que parecíamos abocados se convirtió en reflexiva y analítica. Tanto fue así, que aquella infancia despierta y curiosa volcó su análisis incluso sobre el propio programa, dejando los ojos bien abiertos y escudriñando todos los detalles cuando aparecían aquellos muñecos, los Electroduendes, a los que escuchábamos con atención mientras buscábamos el detalle, el fallo, que nos revelase que no eran más que muñecos movidos por manipuladores adultos. Pero la fuerza de los Electroduendes era tal que, tomando una frase de los mismos, *nos importó un vatio* que fuesen títeres porque lo que allí sucedía y se contaba consiguió atraparnos.

ERGIOS, ÉMBOLOS Y BATERÍAS: UN POCO DE HISTORIA

Corría la primavera del año 1984 cuando Lolo Rico, que ya había demostrado su saber hacer en el programa *La cometa Blanca*, recibió una propuesta de TVE para dirigir un programa destinado a una audiencia inconcreta y variopinta que debía abarcar todas las edades. Lolo Rico aceptó, rumiando que tenía la oportunidad de llegar a una audiencia desfavorecida, niños y jóvenes, y que podría hacerlo a través de unos personajes tan extravagantes como maravillosos. El encargo fue precipitado, apenas unos meses para preparar todo, ya que el programa se emitiría en la temporada que arrancaba en otoño. Pero Lolo supo rodearse de un equipo propio creativo al igual que supo encontrar un punto de partida: la experiencia con su bisabuela, una anciana que no conoció la lectura ni la televisión, y quien al recibir el regalo de una pequeña radio se asustó y dijo que aquello de que saliesen voces de un aparato era cosa de brujas. Así nació la idea de *La bola de cristal*, programa que se mantuvo en la parrilla de contenidos de TVE desde octubre de 1984 hasta septiembre de 1988.

El programa se dividió en tres partes: La primera, dirigida a público infantil y conducida por títeres; la segunda, con historias de la literatura y alguna serie; y la tercera, dirigida a público juvenil con actuaciones musicales y secciones variadas. Para la primera parte, Lolo y su

equipo armaron una justificación mitológica en la que exponían que una noche de reunión del equipo cayó una gran tormenta y todos los aparatos eléctricos se fundieron. Entre circuitos y cables, aparecieron los Electroduendes: Maese Cámara, Maese Sonido, Hada Vídeo, Bruja Truca y Bruja Avería. Miguel Ángel Pacheco hizo un diseño gráfico de los personajes sobre el que Alejandro Millán, que ya tenía una dilatada carrera en la elaboración y manipulación de muñecos para la televisión en programas como *Dabadabadá* y *La cometa blanca*, se basó para la construcción. Alejandro propuso unos muñecos con varilla para el movimiento de brazos así como mecanismo interior para poder mover la boca para hablar y cantar. El material elegido fue el vinil, gracias al cual los primeros y originales muñecos han llegado hasta nuestros días. El principal problema de este material era que se rasgaba en la comisura de las bocas, lo que obligaba a reparaciones frecuentes. Después de la primera temporada, Alejandro Millán dejó el programa y otro equipo se hizo cargo de los muñecos, realizando reproducciones en las que variaron ligeramente su aspecto y utilizaron otros materiales como la gomaespuma, que se ensucia y desintegra con el tiempo y que llevó a reproducir numerosas copias de los personajes que se fueron tirando, regalando e incluso perdiendo dentro de TVE.

REÓSTATOS, REÓFOROS Y FILAMENTOS: LOS PERSONAJES

Cinco fueron los personajes que formaron y siguen formando el *groupe* de los Electroduendes.

La bruja Avería, a quien prestó su característica voz la actriz Matilde Conesa, encarnaba la imagen propia del imaginario colectivo que teníamos sobre una bruja: manos envejecidas, colmillos prominentes, atuendos harapientos, sonrisa maléfica, cejas espesas y algo de sobrepeso… Eso sí, el típico gorro puntiagudo fue sustituido por una melena compuesta de cables de distintos colores y tipos que hacían honor a su origen electrificante. Entre todos estos cables, que Alejandro Millán recogió de los desechos de los estudios de TVE, destacaba uno que tenía luz en su interior y que Alejandro trajo de Miami porque en España aún no se conocía ni comercializaba. La bruja Avería se coronaba con un rayo de color plateado que solía portar en una mano y con el cual transformaba o hacía explotar todo lo que se convirtiese en su objetivo. Su volumen destaca sobre el resto de los personajes, y aunque parece igualada en altura con la bruja Truca, no es así, ya que el títere original no tiene piernas ni pies. El propio Alejandro Millán se encargó de manipular este títere al que supo transferirle una presencia imponente. Por su parte, Matilde Conesa supo encontrarle una risotada especial que aún pervive en quienes componíamos la infancia de aquel momento y que la actriz hacía coincidir con la mítica frase del personaje: *"Qué mala*

Bruja Truca.
Fotografía: Juan Villa.

Hada Vídeo.
Fotografía: Juan Villa.

soy. Pero qué mala soy". La bruja Avería daba una vuelta de tuerca a la identidad del personaje y sus complejos, ya que estando diseñada a propósito para dar cierto miedo y desagradar, ella se sentía orgullosa de ello y lo proclamaba desde una especie de *electro-orgullo*: *"Ergios, pilas y arciprestes, soy una peste".*

La bruja Truca era el personaje más juvenil y moderno. Versión titiritesca de Alaska, presentadora del programa, que en aquella época se erigía como icono de la moda punk. Al igual que ella, lucía una tez pálida sobre la que resaltaban los brochazos de maquillaje, los labios pintados y los mechones teñidos de colores de su cabello. Con una vestimenta donde siempre predominaba el color negro y unas uñas largas a juego, se conseguía la base sobre la que se iban sumando collares, pulseras y distintos modelos de vestuario que hacían que este personaje siempre estuviese asociado a la modernidad. La actriz Laura Palacios, que le prestaba voz, supo jugar aquellos enamoramientos extravagantes en los que caía la bruja Truca (El Yeti y Frankestein) y elevarla sobre lo mundano para llevarla al universo onírico y mágico del celuloide cada vez que pronunciaba su frase: *"Lo mío es el cine".* Si bien todos los personajes tuvieron ciertos cambios físicos a partir de la segunda temporada del programa, la bruja Truca tuvo el que más acentúo el grupo social con el que se identificaba al sumarle una afilada, larga y negra cresta de pelo peinado al estilo punk en su cabeza.

Ángel Egido prestaba su voz a Maese Sonoro, cuya frase recurrente era *"No me suena, no me suena"*. Este personaje se identificaba directamente con el espacio y el lenguaje sonoro. Provisto de dos orejas enormes, su objetivo era grabar toda la pista de audio que emitiese la televisión. Este títere lucía una abundante melena castaña, que como veremos más adelante fue restaurada, que le llegaba hasta los hombros vestidos con un jersey de cuello alto color naranja. Su tamaño era muy similar al de Maese Cámara, ambos ligeramente más pequeños que la brujas Avería y Truca.

Maese Cámara estaba interpretado a la voz por Luis Perezagua, que le daba un carácter emocional, en especial cuando pronunciaba frases como *"Desenfoco de la emoción".* Su leitmotiv era recoger las imágenes. Vestía un mono y jersey rosa atrevidos para la época, en una sociedad que aún identificaba los colores con los roles de género y las orientaciones sexuales. Portaba también unas gafas circulares que se apoyaban en unos generosos mofletes y que recordaban a las de Lennon, pero en versión más reducida, y que emitían luz cuando el personaje hablaba. En alguna ocasión este personaje apareció sin las gafas, suponemos que por necesidades de reparación y no de guion, lo que le hacía parecer ciertamente diferente.

Por último, el Hada Vídeo, que originalmente al igual que la bruja Avería no tenía piernas ni pies, y que era notablemente de menor tamaño que sus compañeros a los que solo se igualaba gracias a su enorme

gorro en forma de cuernos. La actriz Alicia Sainz le daba su peculiar voz en la que dejaba entrar un deje en el que cambiaba la letra "s" por la "z" continuamente y que le llevaban a pronunciar frases como *"Ez galvanoplaztico"*. Su pelo rubio y su traje verde de skay/polipiel, le acababan de configurar su imagen entrañable. En posteriores temporadas, este personaje prescindió del icónico gorro que la caracterizaba.

Hay que señalar que estos cinco títeres, estos cinco personajes, tenían provistas varillas para mover sus brazos desde atrás, así como mecanismos internos para mover la boca. Su tamaño era, es, más grande que un títere al uso. Algunos originalmente no estaban provistos de piernas y pies, pero en sucesivas temporadas y episodios esto se fue cambiando y así podemos ver a la Bruja Avería y el Hada Vídeo provistas de las mismas. Estos títeres se manipulaban sosteniéndolos en la boca, como un *muppet*, y algunos, como el Hada Vídeo o Maese Sonoro, tenían mecanismo interior para mover los ojos de arriba abajo (párpados). Su animación se trabajaba con el manipulador enfundado para fundirse en el croma azul de la época. El equipo recibió formación con Jim Henson en Munich. La propia Lolo Rico declararía: *"Allí aprendimos qué es lo que no se debe hacer, que es exactamente lo que hicimos".*

VIVA EL MAL, VIVA EL CAPITAL: EL CONTENIDO

El contenido de la primera parte del programa La bola de cristal, que como ya hemos dicho se desarrollaba con la actuación de los Electroduendes, fue variando en sucesivas temporadas, posiblemente por la suma de la incorporación de nuevos guionistas al programa, los cambios en el contexto sociopolítico y el éxito del mismo programa y sus protagonistas. En cuanto al equipo de guionistas estuvo encabezado en sus inicios por la propia Lolo Rico, que posteriormente se centró en exclusiva en la dirección para dejar un equipo que acabaría conformado por Carlo Frabetti, Santiago Alba Rico, Isabel Alba Rico y Carlos Fernández Liria.

Originalmente el motivo conductor de los electroduendes era una crítica al mundo de los adultos utilizando la combinación del lenguaje tecnológico, la rima y cierto deje a caballo entre la infancia y la adolescencia. *Desenseñar a desaprender o cómo se deshacen las cosas*, era la máxima por la que regían su actividad. Así, rodeados frecuentemente de los deshechos tecnológicos de la cadena, todos sus esfuerzos se concentraban en la idea de entorpecer la labor de los conductores del programa, Isabel Bauzá y Gerardo Amechazurra, a quienes llamaban *"gilivatios"* y de quienes se mofaban gastándoles bromas. En breve se prescindió de los conductores del programa y los Electroduendes pasaron a protagonizar solos escenas dirigidas a destripar el mismísimo

Maese Cámara.
Fotografía: Juan Villa.

Maese Sonoro.
Fotografía: Juan Villa.

funcionamiento de TVE y acabar con ella a través de diálogos que giraban en torno a la crítica y elucubración sobre cómo acabar con la cadena de televisión. Protagonizaron también algunos videoclips en los que cantaban, cabe recordar la mítica canción que ha perdurado en la memoria colectiva: *"No se ría de la Bruja Avería"*. La estrategia se completaba con la realización de algunas entrevistas a humanos, con cargos en el programa como dirección (Lolo Rico), realización (Matilde F. Jarrín)… e incluso de otros programas de televisión como fue el caso de María Luisa Seco del programa *¡Hola chicos!* En estas entrevistas los humanos jugaban el papel de presas de los Electroduendes y su mundo *electro-crítico*.

Frecuentemente se ha señalado el segundo año de emisión del programa como el principio del cambio, no solo en lo que se refiere a los Electroduendes, sino en el tono general del programa. Es cierto que los personajes animados pasaron a realizar en un primer momento adaptaciones de cuentos clásicos integradas en el mundo tecnológico del que procedían, para luego ir pasando progresivamente a escenificar historias más adultas como *Culombio Jiménez* o *Don Juan*. Este cambio no solo supuso que los títeres tuviesen que hacer gala de nuevos disfraces, complementos e incluso piernas aquellos que no las tenían; supuso también un cambio en su lenguaje y el contenido, que se fue tornando más crítico y político. En la tercera temporada del programa se siguió esta línea iniciada y el contenido tomó un tono crítico y político, ficcionando a los personajes y hechos de la época. Así, se incorporaron nuevos personajes como Amperio Felón o Ronald Reagan, se parodió el NODO con *La bola news* y se incorporó a Isidoro Fernández, periodista de TVE, que desde la ficción daba tono de credibilidad mediática a todo lo que acontecía. Los Electroduendes fundaron la República Electrovoltaica de Tetrodia y se repartieron ministerios al tiempo que desdoblaron su personalidad. La Bruja Truca pasó a ser Isabel Amper, ministra de misterios y finanzas. El Hada Vídeo se convirtió en Amperia Tartana, ministra de desperdicios, inmundicias y educación en general que proclamaba "la basura también es cultura". Por su parte Maese Sonoro pasó a ser Narciso Radar, ministro de misiles y humanismo, y Maese Cámara, Invatios Barriobaudios, ministro de expiaciones y vergüenza ajena. Por último, la Bruja Avería se convertía en la presidenta de la República Electrovoltaica de Tetrodia desde donde proclamaba *¡Qué alegría, gripar en buena compañía! ¡Viva la economía! ¡Viva la CIA! ¡Viva mi tía! ¡Viva el ántrax y la lepra! ¡Viva la edad de piedra! ¡Viva la guerrilla y viva el eje fatal! ¡ Viva el capitalismo, abajo el alarmismo! ¡Viva el mal! ¡Viva el capital!* La misma Repúbila Electrovoltaica de Tetrodia sirvió para que los Electroduendes realizasen nuevas escenas en las que volvían a convertirse y caracterizarse en otros personajes que dibujaban una crítica ácida a la sociedad y su estratificación; véase la escena *"Caminos diferentes"* donde La Bruja Truca pasa a ser Cayetana Alto Voltaje y el Hada Vídeo, por su parte, María de las Turbinas.

https://www.rtve.es/alacarta/videos/la-bola-de-cristal/bola-cristal-electroduendes-caminos-diferentes/611818/

Interior cabeza Maese Sonoro. Fotografía: Juan Villa.

HUMANOIDES NO, GRACIAS: LA RESTAURACIÓN

Julia Rodríguez, directora del MITA, me comentaba en una entrevista que el hecho de que se haya podido realizar la restauración de los Electroduendes y ahora estén en disposición de ser mostrados y estudiados, se debe a la generosidad y colaboración del propio Alejandro Millán y sus familiares después del fallecimiento de éste en julio de 2019. Se han tardado dos años en gestionar el traslado de los muñecos, que permanecían en la residencia de Millán en Miami. Se tuvo que contratar un agente de aduanas para que velase en todo momento de las cinco cajas en las que se realizó el traslado a España. Una vez aquí, la opción de llevarlos al taller del escultor Juan Villa siempre estuvo clara. En una entrevista que le realicé a Villa, y antes de pormenorizarme los detalles técnicos del trabajo, me dejé contagiar por las sensaciones y emociones que él mismo tuvo al tener a los Electroduendes en su taller: *"Vuelves a la infancia. No han perdido su magia"*. Juan Villa trabajó durante el verano de 2020 en los Electroduendes, manteniendo siempre un criterio: *"No rehacer sino restaurar"*. Así, a continuación detallaré los trabajos que el escultor Juan Villa realizó sobre los originales Electroduendes creados por Alejandro Millán. A todos los muñecos se les realizó una limpieza del vestuario y una limpieza del vinilo en el que están fabricados con un jaboncillo especial de restauración.

En el caso de Maese Sonoro, cuya melena estaba realizada con pelo natural, había perdido gran parte de ésta. El trabajo que se realizó fue integrar los pedazos de pelo original en una peluca de pelo sintético; siendo visible qué partes eran las originales y cuales las nuevas. También se recuperó uno de sus ojos, pues tenía el párpado caído. Con su compañero, Maese Cámara, el trabajo de reintegración se centró en sus míticas gafas, las cuales no habían sobrevivido al tiempo y de las cuales sólo quedaban las patillas. El hada Vídeo fue uno de los muñecos que más trabajo supuso ya que su vestuario de skay verde se había empezado a reblandecer y había incluso manchado su melena rubia y al resto de la *grupe*. El trabajo sobre el vinilo también se centró en su cara, que había sido maquillada, seguramente para participar en otros espectáculos después de su paso por la Bola de cristal. Por su parte, la Bruja Truca presentaba en rostro y frente una significativa craquelación que se restauró con el ya citado jaboncillo. Juan Villa tuvo que hacer uso de la documentación gráfica existente para reintegrar las partes del cabello que le faltaban. Con este personaje además se descubrió un detalle que pasaba inadvertido cuando actuaba en cámara; un anillo plegado y cosido a su dedo, realizado con un fragmento de película en el que aparecen unas monjas. Por último, a la Bruja Avería se le reintegró uno de sus colmillos que se había perdido utilizando la gomaespuma de su base interior para que tuviese el mismo grado de oxidación. Se reintegraron también las cejas y se restauró las gafas de bucear recubiertas de cuero con las que están hechos sus ojos. También se le ha colocado un mecanismo interior para que recuperase su *acting*, su expresión, en la zona de la boca ya que se había deformado con el tiempo.

Anillo de la Bruja Truca. Fotografía: Juan Villa.

Alejandro Millán y los electroduendes.

Para todos los muñecos, con objeto de su próxima exposición en el MITA y conservación, se ha construido unas peanas de hierro que aguantan a cada personaje en su base y que disponen además de un punto de apoyo en la cabeza para que no se venza por el peso natural de estas.

Es difícil acabar este artículo con unas palabras que suenen a cierre sin sonar a añoranza de otra época, mejor acabar con unas que suenen a próximos reencuentros: *"Ánodos, cátodos y cigüeñales, ha infringido usted la ley de incompatibilidades".*

BIBLIOGRAFÍA

ALBA, S. ¡Viva el mal! ¡Viva el capital! 2003. Cuarta edición. Barcelona. Virus Editorial.

ALFEO, J. *La bola de cristal y su contexto*. Red digital: Revista de Tecnologías de la Información y Comunicación Educativas. Nº4-2003.

HERRERO, M. *Telemuñecos. Marionetas y muñegotes en la historia de la televisión*. 2018. Madrid. Diábolo Ediciones.

RICO, L. *El libro de la bola de cristal*. 2003. Barcelona. Plaza & Janés.

LOS AUTÓMATAS DEL «PABELLÓN ARTÍSTICO» DE LA FAMILIA VALLE

Virgilio Tortosa
(Universidad de Alicante)

De los barracones de autómatas que han pervivido hasta la actualidad, el de la familia Valle es el más antiguo existente. Bien que hoy se halla en manos de un coleccionista anticuario de la provincia de Alicante sin prácticamente uso, pervivió a lo largo de tres generaciones de una saga familiar de feriantes, con las dos primeras en uso por las ferias de toda España, conformando la pieza más singular que aun con su renovación constante atraviesa la historia del siglo XX de este particular arte de los autómatas con destino a su escenificación, en lo que se han llamado «figuras de movimiento electro-mecánico», o más sencillamente «teatros mecánicos». Por primera vez, de una forma documentada, reconstruimos su historia y evolución hasta esta misma actualidad en que reposa en un hangar en perfecto estado de conservación.

Reconstruir su origen de primera generación no es tarea fácil ante la ausencia de documentación escrita o gráfica, ni informantes que logren dar cuenta de él[1], de manera que además de ambiguas e incluso contradictorias opiniones legadas y poco más, carecemos de evidencias sobre su fecha de inicio, construcción y exhibición hasta prácticamente el año 1930 ya con certidumbre de una renovación a manos de su hijo que a la postre, aun con sus reformas, cambios y actualizaciones propias de un espectáculo rodante de este tipo, resultan inevitables. Por ello, contrastadas versiones y pequeñas evidencias dejadas a lo largo del tiempo, con cautela suma reconstruimos ese borroso periodo del espectáculo hasta donde nos permite la prudencia, y cualquier deducción sin más base verídica así la evidenciamos al lector.

No es poca la ayuda prestada por terceros en la reconstrucción de datos del presente artículo. Dejar constancia, pues, mi agradecimiento a Carlos Valle Berbis por soportar mis persistentes inquisiciones, a Manuel Ferrando por su colaboración, a José Luis Luna por las múltiples peticiones de búsqueda y contraste de datos entre su memoria y el archivo de Gonzalo Cañas, a Adolfo Ayuso por la puesta a mi disposición de material original inédito, al cronista oficial y archivero de Aguilar de la Frontera, Diego Igeño Luque (y a su diligente ayudante José Galisteo), por su persistente búsqueda de las partidas de nacimiento de los primeros Valle en su localidad natal entre el registro civil y el religioso, y por la confirmación de terceros datos. Sin toda esta generosidad, el resultado nunca hubiera sido tan exhaustivo.

ORIGEN: ANTONIO VALLE VALLE

El creador de los primeros autómatas nace en Aguilar de la Frontera (Córdoba) en abril de 1862, donde trabaja como empleado de la Compañía de Ferrocarriles Andaluces[2]. Apasionado de la mecánica, en su tiempo libre talla muñecos accionados cuyo éxito incipiente en la Feria Mayor de su pueblo (entonces en septiembre) le debió animar a proseguir el tallado de nuevas figuras ampliando la exhibición a poblaciones colindantes, presumiblemente montados sobre un carro que comenzara en un momento determinado a exhibir por la provincia y ya con cierta entidad el espectáculo se lanzara al resto de poblaciones andaluzas. Aun no teniendo claras fechas de primera y sucesivas composiciones, el momento en que adopta formato de espectáculo, pudo haber comenzado en la última década del siglo tras el visionado de alguno semejante en alguna feria cercana. Creemos

1 Tanto que ni descendientes ni documentación de su población natal nos han ofrecido información alguna de ese momento incipiente. Un completo desconocido hoy en su lugar de origen.
2 Denominada popularmente «los Andaluces», se funda en 1877 aprovechando la crisis económica de los últimos años de reinado de Isabel II, pronto se convierte en la tercera compañía ferroviaria de España, tras la llamada Norte y MZA. En crisis en la década de los años veinte del siglo XX, acaba siendo incautada por parte del Estado en 1936, y tras la Guerra Civil pasa a formar parte de la actual RENFE.

que el surgimiento y desarrollo del cine le va a la zaga al espectáculo que confecciona, o viceversa; es decir, tanto su lógica, *modus operandi* como conformación son las propias del desarrollo de la exhibición cinematográfica en España, más concretamente en el sudoeste andaluz cuando llegan las primeras proyecciones. A unos pocos meses del primer pase público de los Lumière en el famoso salón parisino en los últimos días de 1895, llega este prodigio de la técnica denominado entonces «fotografía animada» a Madrid de mano de uno de sus agentes, y apenas cinco meses más tarde (septiembre) se hace la primera proyección en la ciudad de Córdoba en el Teatro-Circo del Gran Capitán, en tanto exhibición itinerante por toda Andalucía: se exhiben «cuadros» o «vistas», como son denominadas, de imágenes sin argumento, tomadas del natural para deleite de un público virgen a esos efectos, muchos de ellos en formato panorámico de la ciudad, adoptando como referente ese espectáculo previo (el panorama) arraigado en grandes ciudades europeas para deleite de su burguesía. Pronto el hábito de las proyecciones cinematográficas en teatros y salones tendrá carácter mixto al dar cabida a espectáculos de ilusionismo, por ser considerados ambos como *inventos mágicos* (Jurado Arroyo, 1997: 17-8), comienzo de una gran popularidad en salones, teatros a veces y sobre todo barracones de feria por ser su origen popular. La proyección, con frecuencia vendrá acompañada si no con música en directo, con la emanada por inventos no lejanos como el fonógrafo o el gramófono, en un intento de simultanear ya imagen y sonido. Los órganos de la casa francesa Limonaire serán característicos a la entrada de estos salones y pabellones cinematográficos como reclamo potente auditivo con su música emanada de sus tubos, quedando ligadas al ámbito ferial. En la ciudad de Córdoba, por ejemplo, el empresario local impulsor del cinematógrafo Sr. Ramírez abre un primer barracón de feria en 1902 (luego convertido en pabellón cinematográfico), a lo que le siguen terceros barracones portátiles de proyección como el del empresario Antonio de la Rosa (paseándolo por las ferias andaluzas) ofertando precios populares por la exhibición de sus espectáculos de proyección junto con variedades (Jurado Arroyo, 1997: 25). En ese tiempo se establecen espacios de exhibición cinematográfica más estables como el Pabellón Modernista (en el paseo del Gran Capitán) que aun siendo todavía ambulante pasa por ser la primera sala exclusiva de proyección cinematográfica de la ciudad, el cual es descrito por lugareños con ampulosidad de elementos decorativos (arcos, columnas, frisos, molduras, adornos) y un órgano en su frontal externo. Eso añadido al Pabellón Fantástico de Hilario Furió, el popular barracón cinematográfico de Escudero «Le Palais Royal» con "barroca fachada de madera policromada con muñecos mecánicos" (Jurado Arroyo, 1997: 32), o ya en 1907 la llegada de la Compañía de autómatas Narbón instalada en el Teatro-Circo del Gran Capitán en el mes de julio (quien ha montado ya todo un pabellón modernista en Plaza Cataluña de Barcelona con el que hace giras), o el año siguiente el «Royal Cinematógrafo Escudero», todo un pabellón cinematográfico itinerante de feria con nuevas portadas y vestíbulo (Jurado Arroyo, 1997: 34) tejen el ambiente trepidante de exhibición técnica y mecánica propia de los inventos del siglo recién terminado. En ese contexto del que debió contaminarse el pionero de los Valle justo con el nacimiento del cine es el que creemos le sirvió de inspiración para ir construyendo su espectáculo y quizá pabellón que lo albergara en la primera década del siglo, dedicándolo *ex profeso* a la exhibición de muñecos de movimiento continuo autónomos tallados por él, y al que debió en un momento determinado anexar, como tantas otras casetas de feria, un característico órgano de la casa francesa Limonaire Frères de los que proliferan en ese ámbito, consciente del poder de convocatoria de público en un ambiente festivo como el destinado a su espectáculo. Aunque ignoramos fecha exacta de confección y exhibición del primer muñeco autómata de Antonio Valle, que los más optimistas fechan hacia 1890, y pocos años más tarde ante el éxito logrado la 'configuración' del espectáculo[3], más prudentemente terceros adscriben al inconcreto 'final del siglo XIX', entre ellos su hijo en alguna entrevista periodística[4]. De modo que la prudencia nos lleva a especular que el tallado de los primeros autómatas pudiera haber sido justo con el nacimiento del cine a mediados de esa década final del siglo XIX y que la apuesta decidida por ese modo de vida con la ampliación de escenas y configuración de un pequeño espectáculo fuera progresivo a lo largo de la primera y segunda década del siglo XX, en algún momento de las cuales se vería con capacidad para comprar el citado órgano de la casa francesa con el que actuar como reclamo de público, tal cual terceras atracciones con las que se codea en las ferias o ha visto en alguna de ellas[5]. La exhibición de sus autómatas se ha convertido en una forma de vida que debe ser lucrativa y por lo que sabemos de terceros pide una excedencia en un momento determinado en su trabajo en los Ferrocarriles para pasar a explotar en exclusividad su espectáculo de autómatas por Andalucía (Bellón, 2009).

Ignoramos si fue denominado como lo hemos conocido después a este espectáculo primigenio, como presumimos, o si tuvo algún otro rótulo, pero creemos que en un momento determinado cuando la confección le permite organizar algunas escenas con sus autómatas y poderlas vender con su espectáculo organizaría una unidad de recinto aunque fuera básica y le pondría un nombre como toda atracción de feria que se precie. En ese contexto ferial en el que se suele exhibir no es extraño por lo que venimos diciendo con el surgimiento del cine y de los barracones itinerantes donde se exhibe que se

3 Es el caso de un escrito de G. Cañas (1994?: 2ª pág.) hallado en su archivo sin fechar (presumiblemente de 1994) en una visita al almacén de los hermanos Valle en su casa donde se halla depositado el Pabellón como posible tanteo, en pleno auge de su Teatro de Autómatas, comprado unos años antes.

4 Es el caso de F. Bellón (2009), o de la entrevista concedida por A. Valle Fernández (hijo de éste) a un periodista local en una feria de su ciudad: "Hace ya más de cincuenta años que mi padre construyó las primeras figuras, cuando todavía no se conocían los adelantos técnicos que hoy existen en la electricidad y en la mecánica" (Álvarez Alonso, 1950).

5 Aunque actúa como *cicerone* el hijo mayor de Antonio Valle Fernández, nieto de éste, en la visita al Pabellón en los noventa de G. Cañas, en su escrito sin mayores explicaciones refiere que se trata de un "organillo mecánico de los hermanos Limonaire, seguramente fabricado hacia 1880" (1994?: 2ª pág.) sin referencia alguna.

Carromato del Pabellón en los años treinta.

utilice el término «pabellón» como habitual y sinónimo prácticamente de salón, que en un principio de siglo donde el modernismo cala en el arte tendrá a estos aun en su portabilidad y material de madera una exuberante decoración propia de ese movimiento, como es el caso de algunos de los que sobreviven imágenes como el de los Narbón mismamente, que por cierto exhiben espectáculo de autómatas en su interior. Así que no sería extraño que portara a partir de un momento determinado, con el órgano incorporado en la fachada el nombre como será conocido el resto de su existencia, y en el que su hijo simplemente se inspiraría: el «Prólogo» del programa de mano vendido al público es elocuente al respecto ofreciendo la idea de un espectáculo de solera bajo ese denominador: "Su dirección y gerencia viene transmitiéndose de padre a hijos desde días ya olvidados por la memoria del hombre pero no por los de la historia de los feriales en la que ocupa una página de las más brillantes" con prosa grandilocuente. El refinamiento artístico del que se presume no deja de ser connatural al ámbito ferial de ese tiempo y al de los pabellones portátiles arraigados en el ámbito de las ferias y festividades con el desarrollo del incipiente cinematógrafo, cuyas casetas por cierto gustarán también exhibir en su portada autómatas para demostración suma del arte de la captación del movimiento que pretende vender al público viandante. De modo que, tal cual evidenciamos aquí, cine y autómatas se presuponen mutuamente en ese principio de siglo, hasta el punto de coexistir en un grado alto de dependencia.

Anverso y reverso de músico autómata desnudo supuestamente del primer Pabellón mostrando mecanismos internos (exhibido en 2009).

CONSOLIDACIÓN: ANTONIO VALLE FERNÁNDEZ

En la década de los años veinte sabemos que el hijo primogénito de éste, de idéntico nombre, Antonio Valle Fernández[6] supuestamente lo explota por las ferias y rinde parte de ganancias en una especie de arrendamiento a la familia. En una de las ferias, la de Sevilla, conoce a la que poco después será su mujer Francisca Berbis Gas, cuya familia regenta un pabellón de proyección cinematográfica, casándose con ella en febrero de 1928[7], y ya por entonces debía llevar en la cabeza una renovación total del espectáculo y muy seguramente dotarla de maquinaria más contemporánea. El propio Antonio debió invernar, quizá por clima, en algún momento en Alicante en esos años de la segunda mitad de los veinte, y ya asentada allí la nueva pareja idea la configuración de un nuevo pabellón sobre la base del existente que está exhibiendo en las ferias como modo de vida. Posiblemente pesa la modernización del mismo, pero también la independización en su nueva vida, para no rendir más cuentas a su familia originaria. Bellón (2009) refiere al respecto que "llega a un acuerdo con sus hermanos y se convierte en el heredero del oficio del padre", y Cañas (1994?: 2ª pág.) en su escrito de testimonio del Pabellón visitado en la casa familiar de Alicante refiere una versión que nos parece inverosímil de disgregación del espectáculo paterno entre los tres hermanos para ser exhibido de forma independiente en régimen de arriendo durante ocho años (años 20) hasta que el primogénito compra las partes restantes a sus hermanos para reintegrarlas en un solo espectáculo[8]. La cuestión es que la pareja, con pleno conocimiento del mundo del espectáculo y de las ferias, emprende la tarea de construcción de nuevo pabellón sobre la base e idea del anterior hasta ese momento explotado. Ella se dedicará a la confección del vestuario con el que vestir las tallas, el *atrezzo* de las respectivas escenas, y él idea el proyecto, diseña los muñecos y su mecanismo, encarga a tallistas como los hermanos Mataix[9] la confección en madera de los mismos en una dimensión superior a cincuenta centímetros de altura, a pintores del ámbito de las hogueras la decoración como el alicantino Francisco Muñoz[10] y un tercero que no hemos podido

6 Natural también de Aguilar de la Frontera, nacido el 26 de enero de 1898, y fallecido en 1978 en Alicante, donde establecerá su residencia fija en los años treinta.

7 Procedente de una familia catalana asentada en Valencia (Sagunto) y que precisamente explota una barraca o salón de proyección cinematográfica. Nacida en Tortosa (1907, Tarragona), es hija de Julián Berbis Navarro (1878), y a su vez nieta de Miguel Berbis Aguilar (1854-1924), representante en España del Cinematógrafo Lumière, y de cuadros de magia en colores llamados Vargraph Mágico.

8 Parece poco coherente esta versión escrita de Cañas a tenor de unos mecanismos totalmente integrados y movidos por un solo motor, a más de que ninguna otra bibliografía existente menciona esta opción; por último, poco antes refiere que el motivo de la misma es el fallecimiento del patriarca y creador del espectáculo que aunque lo pone en interrogante refiere en 1920, hecho no ocurrido (sabemos por testimonio de Carlos Valle que su abuelo permanece con vida en plenos años cuarenta). Por otra, data en 1930 el año de integrar el espectáculo el joven Antonio, cuando poco antes debe estar en activo el renovado íntegramente por él. Además, los otros dos hermanos se habrán de dedicar también a la feria con atracciones propias, hasta el punto de que Valle es un apellido de una longeva saga ligada a los recintos feriales con sus espectáculos en buena parte mecánicos.

9 Conocidos como 'Los Santeros', precisamente por sus trabajos en la imaginería de la Semana Santa y en la talla de santos para las iglesias.

10 Artista precoz, con academia propia, mantuvo taller de monumentos *fogueros*, y su actividad fue muy importante durante el periodo de la República. Según refiere su hijo Carlos, éste se dedicó a pintar, y luego a restaurar, grandes superficies (Tortosa, 1920).

El matrimonio Valle Berbis, con su hijo Carlos en plenos años cuarenta.

Engranajes y poleas del Pabellón.

Fachada de dos versiones diferentes del Pabellón Valle realizadas por la segunda generación de la familia Valle. Ariba: Presumiblemente una temprana creación original del Pabellón, a fines de los años veinte, con formas decorativas pomposas en relieve; Abajo: Reforma posterior con formas decorativas geométricas y paisajes campestres inferiores.

identificar y del que sólo conocemos su nombre, Juan[11], que pintan estampas paisajísticas inspiradas en la provincia, y se encargará de los mecanismos que lo dinamizan. Lo cierto es que en 1930[12] hay constancia de estar en activo este nuevo Pabellón que sólo tendrá un elemento común del antiguo como es el imponente órgano Limonaire de fachada con sus autómatas también confeccionados por la casa francesa. Este nuevo Pabellón es una versión más sofisticada del carromato previo de su padre explotado hasta entonces en las ferias sobre todo del centro/sur peninsular, y con él podrá afrontar mayores distancias, abriéndose poco a poco a itinerarios por las ferias del centro/norte de la península.

El negocio es próspero en esos primeros años de la nueva década, pese a la inestabilidad política, y en 1934 manda construir una vivienda familiar de estética tardomodernista en una céntrica calle de Alicante que adopta la pareja como residencia estable y donde guarece al Pabellón en época de parón invernal. El Pabellón Artístico permanece activo por ferias de una parte importante de la mitad sur peninsular hasta el golpe militar nacionalista de julio de 1936 en que le pilla en plena exhibición en la feria de Cabra, poniéndose a resguardo en esta población cercana a su localidad natal, dándole cobijo la familia del jardinero municipal. Los acontecimientos se precipitan en la zona sur de la provincia y justo el día siguiente al bando sublevado contra la República son tomadas buena parte de las poblaciones de la provincia, depuestas las autoridades en un ambiente inaugurado de refriegas continuas entre ambos bandos pero donde pronto la población queda a resguardo de la guerra y recupera un cierto pulso la vida cotidiana; eso sí, impensable cruzar al bando opuesto para regresar a su vivienda de Alicante, que será ocupada y repartida por las autoridades republicanas. Antonio Valle se ve obligado a trabajar en la factoría de Aceites Carbonell hasta 1938 para sacar adelante a la familia (en 1934 nace su hijo mayor del mismo nombre). Y en ese año de 1938 refiere G. Cañas (1994?: 4ª pág.) que consigue un salvoconducto de trabajo con el que regresar a las ferias con su Pabellón, por volver la llamada zona nacional de retaguardia pronto a una cierta normalidad de la vida, celebrándose incluso festividades y ferias en fechas señaladas de las poblaciones (Tortosa, 2021). Acabada la contienda unos meses más tarde, el Pabellón volverá a rodar por toda la geografía española haciendo las delicias de un público ávido de alegrías en los años cuarenta, aventurándose progresivamente, en su búsqueda de nuevo público, por giras cada vez más amplias por el norte peninsular. Así será exhibido hasta el año 1962 en que su creador se jubila, y ninguno de los dos hijos desea tomar las riendas del negocio, arrumbándola en el almacén de la vivienda familiar de Alicante con mantenimiento y cuidado periódicos. El mayor de las hijos, de idéntico nombre, aun con sus conocimientos mecánicos, y sobre todo eléctricos, y habiendo acompañado a sus padres desde su nacimiento mismo por las ferias, decide explorar otro tipo de atracciones, incluso una fabricada por él mismo consistente en una carrera mecánica de caballos con obstáculos; además, la familia regenta desde finales de los cincuenta una sala de recreativos en la ciudad y de la que los hijos en algún momento se ocuparán; pero el segundo de los hijos se dedicará a otros menesteres ajenos a la feria.

Fallecido su creador en 1978, su mujer todavía le sobrevivirá hasta 1995, cuando ya por entonces los hijos han debido tantear posibilidades de venta ante el incómodo mantenimiento de un espectáculo frágil que sufre desgastes propios de su parálisis, pero sólo darán el paso una vez desaparecida la propietaria del mismo. Así que en 1996 contactan con el coleccionista de muñecas de la provincia Manuel Ferrando quien lo compra para preservarlo, el cual apenas ha sido exhibido en tres ocasiones: una primera en Valencia tras su restauración por el Museu Valencià d'Etnologia en 2006, una segunda en la ciudad que le viera nacer en las navidades de 2009, y una tercera en la localidad de residencia de su nuevo propietario –Benisa– en 2012.

A continuación damos cuenta de su composición tanto externa como interna, y de las diferentes escenas que lo compusieron y que hemos podido documentar, conscientes de que la renovación constante es característica intrínseca de este tipo de espectáculos rodantes para seguir vigente con escenas que mantengan la frescura, conecten con su sociedad y provoquen el divertimento como a la postre pretende, generando los máximos réditos posibles a sus propietarios como es intención final.

FACHADA

De imponente se puede tildar la fachada del primer Pabellón conocido de Antonio Valle hijo, propia de los barracones de feria itinerantes de su tiempo, y elemento fundamental que actúa como reclamo para el paso por taquilla del público de esos recintos. Toda ella supeditada al elemento central que es el órgano Limonaire[13] ya de su padre colocado en el primer espectáculo, con su hilera de cinco figuras autómatas y sobre columna decorada otras dos girando al compás de la música emanada del mismo: todo un pintoresco reclamo visual y sonoro salido de la factoría francesa incluso con relieves y decoración características de la afamada marca. El órgano, en su origen y durante años, tuvo sonoridad propia a través de un fuelle

11 Pintor de tallas y detalles, muy probablemente artista *foguerer* alicantino, pero al que no hemos podido identificar. G. Cañas (1994?: 3ª pág.) refiere los meros nombres transmitidos por su hijo Antonio de Román y Salvador (ambos 'santeros'). Es muy probable que trabajaran diferentes artistas en diferentes momentos, según disponibilidades.

12 Año en el que E. Giménez Caballero rueda el documental *Esencia de verbena*, donde queda grabado el Pabellón nuevo tanto en fotogramas de su fachada como en escenas interiores.

13 La conocida casa francesa constructora de pianos y órganos Limonaire Frères es fundada en 1840 por los hermanos –Joseph y Antoine– Limonaire. Originalmente son órganos mecánico-neumáticos, cuyo sonido se produce por la presión de aire generada por un fuelle en un túnel de viento. Suelen ser órganos bellamente decorados con arabescos, como el de la familia Valle, a veces de dimensiones considerables y asentados sobre plataforma tirada por ruedas, y con característicos muñecos autómatas que bailan y simulan tocar instrumentos musicales al son del mismo. Su popularidad en las calles de las ciudades centroeuropeas, y en recintos feriales, es muy grande.

Fachada última del Pabellón, en su instalación en Alicante, 2009. Foto: A. Casado.

que al hacer pasar el aire por su caja central y acabar en los tubos metálicos correspondientes hacía sonar distintas melodías al compás de cartones troquelados programados. En su origen estos cuatro músicos del frontal exterior hacen sonar campanillas, al tiempo que mueven cabeza y muñecas, que luego serán sustituidas por mandolinas y en cuyo centro se halla una bailarina que dirige al grupo con batuta en mano. En su base contiene una orla afiligranada de formas exuberantes que en su reforma posterior enmarcará en el centro un paisaje renacentista bucólico-pastoril, del mismo modo que en su parte superior otra pintura enmarcada en orla también afiligranada contiene a dos ángeles haciendo sonar instrumento de viento que luego serán sustituidos por uno solo entre enmarcaciones geométricas haciendo sonar ahora un instrumento de cuerda. Además, sobre sendas columnas simétricas a ambos lados del órgano, y en segundo plano, se ubican sendos pajes girando sobre sí mismos y portando luces en sus respectivas manos. El Pabellón reformado a finales de los años veinte coloca en el frontal, a diferente altura que los autómatas del órgano descrito, a un payaso carablanca que sostiene sobre sus hombros a un contorsionista que gira sobre sí mismo y que más tarde pasará a engrosar la escena del fondo interior del «Circo». Una decoración exuberante y con motivos vegetales cierra la decoración del elemento interior frontal. Toda una pieza fabricada por la marca francesa (con sus sietes autómatas), excepción hecha del payaso carablanca y su saltimbanqui pegado a él –de muy diferente factura (más artesanal)–, cuyo conjunto sin duda concentra miradas y oídos de transeúntes de la feria.

La escalinata de acceso queda flanqueada en sus extremos por estrechas columnas pareadas, cuya cúspide alberga a dos figuras femeninas vestidas de manera floril, más tarde sustituidas por pinturas clasicizantes a modo de musas, desde donde parte una bóveda (inicialmente en arabesco) que alberga a lo largo de tres arcos simétricos abovedados el nombre de la atracción (la cual por cierto se repite en cuerpo de letra más pequeño en el frontal sobre el órgano, repartiendo nombre y apellido del propietario en los extremos)[14]. Un techo interior que acaba albergando formas geométricas simétricas y un fondo posterior también de paneles pintados con marcos de madera policromada con forma trapezoidal, y luego fondo de espejos y laterales en bajorrelieve con formas repetitivas simétricas acaban por otorgarle una profusión decorativa que le impide pasar desapercibida en el recinto ferial. La cúspide del arco externo que envuelve el órgano interior con sus autómatas antes dichos, se remató inicialmente con un penacho florido en relieve con figuras de ángeles alados en ambos extremos, uno de ellos haciendo sonar un trompeta y arrodillados para realizar su propia 'anunciación' en forma de leyenda: «Gloria al arte»[15]. Un conjunto visualmente espectacular por su alto contenido artístico que anuncia la promesa de lo que el público se encontrará en su interior. Los testimonios de principio de siglo sitúan órganos de esta marca como potentes altavoces de la atracción llegando a ser molestia frecuente para vecinos obligados a convivir durante largas horas con él. El desgaste del mismo y la dificultad de afinarlo y repararlo, junto con la evolución del gramófono y de los modernos sistemas de megafonía luego harán que quede en desuso acabando por portar tan sólo el elemento visual de los tubos para aligerar peso en su transporte.

Una propuesta de espectáculo que pretende diferenciarse respecto al resto de las de su ámbito por una apuesta artística singular envuelta en un exterior estrictamente modernista, con refinados elementos pictóricos y en bajorrelieve, integrando el elemento sonoro emanado del órgano, y que no debió dejar indiferente a nadie. El fondo musical, acorde con las modas de cada tiempo, variado por lo que hemos podido recabar, está compuesto por instrumental de orquesta de cuerda, púa y acordeón cuando es sustituido el órgano por grabaciones, pero siempre acorde con la *troupe* de autómatas de fachada: desde *belcanto* con piezas románticas de Verdi hasta operetas o populares canciones del París de entreguerras, pero también

14 Presumimos que este más pequeño debió ser original del primer creador de la atracción, por coincidir ambos, y el externo abovedado es posterior tras la reforma del hijo que le colocara un rótulo llamativo, motivo de su repetición.

15 Se trata precisamente de anunciar las maravillas del arte moderno ahí contenido. La versión posterior simplifica ese remate de la cúspide con adornos puramente geométricos. Cabe pensar en el deterioro de todos esos elementos artísticos por quedar a la intemperie soportando toda clase de inclemencias, de ahí los cambios progresivos. Si bien no debemos despreciar la hipótesis de que la llegada de la República en los años treinta hiciera borrar cualquier adscripción religiosa en un nuevo tiempo laico.

música popular italiana o tirolesa, zarzuela, opereta e incluso pasodobles nacionales, y cómo no musicales de cine de éxito entonces.

La atracción es transportada en carromato de feria de estructura autoportante y desplegable, con una dimensión aproximada de 5 x 3,30 x 7,30 metros (*in situ* sin desplegar carpa, y un total de 11 metros interiores una vez desplegadas compuertas [Tortosa, 2020]). Una estructura a modo de carpa la cubre en cada lugar de exposición dejando a cubierto el carromato, con arcos, puertas y telones pintados con una decena de escenas que recreaban algún libro de cuentos populares.

ESCENAS INTERIORES

La atracción se compone de diez escenas interiores propias del ámbito del mundo del espectáculo (circo, prestidigitación, música e incluso toros), de los oficios (zapatería, peluquería, policía, militar, fotografía) y escenas hogareñas cotidianas (novios, portera, matrimonios, abuelos, niños). Todas ellas con sus respectivas cartelas que contienen cuartetas de versos poniendo en boca de las correspondientes figuras, generalmente, un pensamiento o situación, con dosis de crítica y mordacidad contenidas que hacen sonreír agradablemente al público asistente, contextualizando las escenas. Ambos laterales del remolque albergan dioramas acristalados en un cuerpo central a la altura de la mirada, cuyas compuertas de cierre una vez elevadas en el lugar de exhibición conforman el techo, y un toldo tendido para la ocasión cierran el recinto permitiendo la circulación alrededor de ambos laterales con sus respectivas escenas. Son tres los cuerpos horizontales de la atracción: el inferior tapado con lona alberga el motor que reparte la fuerza motriz que mueve todas las figuras a través de dos ejes longitudinales (uno a cada lateral), que a su vez las respectivas levas y poleas conectan el movimiento con la figura correspondiente a la altura de cada escena; un cuerpo central donde se alojan las escenas separadas con acristalamiento para su perfecta visualidad y con el que quedar a resguardo, y una superior con reproducción en diorama de una fuente con chorro central y cuatro caños producidos por cristal retorcido que al girar generan efecto líquido de caída, en medio de un parque con farolas y flanqueada entre dos viviendas, y todo ello delimitado por una balaustrada; el techo vuelve a quedar decorado con artesonado en relieve.

Perspectivas interiores del Pabellón de sus respectivos laterales.

Como hemos dicho, propio de este tipo de propuesta, para evitar cualquier monotonía, cada cierto tiempo las escenas menos ocurrentes eran renovadas por otras que ofrecían frescura e innovación, yendo incluso a la moda[16]. Por terceras noticias de prensa sabemos que su propietario las somete a oportunas reformas, buscando el adecuado perfeccionamiento de aquellas que dejaban de causar sensación, o simplemente renovando mecanismos envejecidos, tallas caducas, escenas haciendo más atractiva y «amena la atracción»[17]. Así, hemos podido recomponer de toda la documentación existente una casi veintena de escenas diferentes a lo largo de la existencia del Pabellón conformado por Antonio Valle Fernández.

Del ámbito del espectáculo una escena muy cordobesa e ibérica es «La corrida» representando a la fiesta nacional del toreo con la exhibición de cuatro toreros y banderilleros destacados del momento (representados en Vicente Barrera, El Estudiante, Manolete y Juanito Belmonte)[18] haciendo el pase de capote al toro que se desplaza circularmente por el

Arriba: Ilustración de libreto original de «La corrida» y fotograma de la misma escena extraída de documental *Esencia de verbena* (1930).
Abajo: fotografía e imagen de libreto de escena "Las maravillas del circo" desde diferentes perspectivas.

16 En una entrevista periodística, declara su creador que eliminan las escenas anticuadas o que menos han "merecido el favor del público", tratando de atinar con el cambio con objeto de seguir asombrando (Álvarez Alonso, 1950).
17 "En la Feria del Frío. El Pabellón Artístico", *Diario de Cádiz*, 20/12/1939, s. p.
18 En la cima de su carrera todos ellos a finales de los años veinte, a lo largo de los años treinta, y parte de la década siguiente. Vicente Barrera (1908-1956), abuelo del torero actual de nombre homónimo, de origen valenciano, se le llamó el «rey del descabellado» por su destreza con la espada de cruceta, debutó en 1924 y se retiró en 1945, de gran éxito en los años treinta. Luis Gómez Calleja «El Estudiante» (1911-1995), de Alcalá de Henares, debutó en 1928 y se cortó la coleta en 1947. Manuel Laureano Rodríguez, alias «Manolete» (1917-1947), su figura constituye todo un mito de la tauromaquia, a lo que sin duda contribuyó su muerte en la plaza de toros de Linares por una cornada del miura Islero al entrar a matar, hoy es considerado uno de los iconos del toreo, y uno de los grandes toreros de los años cuarenta; tomó la alternativa en 1939. Juan Belmonte (1892-1962), nacido en Sevilla y apodado «el Pasmo de Triana», es uno de los matadores más populares de la historia, considerado el fundador del toreo moderno, formando parte de la edad de oro del toreo, junto a Joselito y Gaona; toreó entre 1913 y 1936. La decadencia de todos ellos en los años cuarenta debió obligar a cambiar la escena por otra de mayor vigencia.

ruedo. Años después es sustituida[19] por el mundo de las acrobacias en «Las maravillas del circo», contando con un número de equilibrista con Miss Dora[20] subida sobre la bola del mundo y el célebre payaso Totty que trata inútilmente de imitarla[21], completado por los hermanos equilibristas Tim y Tom[22]. Otra escena del ámbito del espectáculo, muy cercana a la de las propias ferias de su tiempo, pero también cotidiana en las calles de nuestras ciudades hasta no hace tanto, es la del «Prestidigitador y el ilusionista»: el primero hábilmente escamoteando objetos en el interior de los cubiletes que sus manos diestramente manejan, y a su izquierda el otro capaz nada menos que de hacer desaparecer por escapismo su propia cabeza para hacerla aparecer, ante sí encima de una mesa, dentro de una bandeja[23]. No existen más huellas de esta escena que los versos de las respectivas cartelas en el programa más antiguo ilustrado hallado (sin que exista ilustración de la escena), verificable por fortuna en el documental del que luego hablamos, *Esencia de verbena*, donde aparece brevemente (1930).

Izda: . Fotograma del documental *Esencia de la verbena* (1930) de E. Giménez Caballero de la escena de prestidigitador e ilusionista.

Dcha: escena de «La peluquería».

19 En entrevista periodística Antonio Valle ofrece la primicia a su entrevistador de que ese invierno de 1950 piensa prescindir de esta escena por declarar "que llega a hacerse un tanto monótona" (Álvarez Alonso, 1950). Su propietario no sólo piensa en cambios de escenas sino también en perfeccionamiento de movimientos en terceros cuadros, e incluso en su oportuna ampliación, cuando no acaban de funcionar.

20 G. Cañas, en su escrito sin fechar (1994?: 3ª pág.) tras su visita al Pabellón en Alicante, identifica a este personaje con la actriz y bailarina franco-estadounidense Leslie Carol (1931).

21 Por similitud fonética, alude al prototipo de payaso torpe e incluso bobo, descendiente del «augusto» denominado «Tony», tropezón en pista y enredado siempre con los objetos, con traje desajustado, para hilaridad del público. De éxito en el último tercio del siglo XIX, existió un conocido artista nacional del Circo Americano en los años treinta denominado Toty.

22 También nombres característicos de los carapintadas a lo largo del siglo XX. Escena completada con el traslado de estas figuras en principio alojadas en la fachada exterior junto a la entrada, como dijimos ya.

23 Ambas, figuras esenciales en todo espectáculo de magia de finales del XIX y principios del XX, muy populares y demandados por el público ante su pasmo. Precisamente uno de los ilusionistas ópticos más reconocidos de la Europa de la segunda mitad del siglo XIX fue Auboin Brunet, propietario del Teatro Mágico de París, lleva a cabo giras registradas por España (en navidades de 1872 y en 1877 actúa en el Teatro Principal de Valencia, pero también en el de Alicante), maestro de la mostración espectral o fantasmal, pero también del ilusionismo. Curiosamente en uno de sus espectáculos realiza un número de gran parecido con este, decapitándose la cabeza él mismo con un sable y cogiéndola acto seguido con sus propias manos para enseñarla al público (Lloret, 2019: 186-7). En cualquier caso, espectáculos de este tipo resultan muy cercanos al de los autómatas, por ser exhibidos desde mediados del siglo XIX en barracones de feria, e incluso entremezclados con espectáculos de variedades, entre ellos ventrílocuos con sus autómatas.

El ámbito profesional queda bien representado en el interior del Pabellón con escenas mordaces como es el caso de la que presumimos exitosa composición de «La peluquería», reproduciendo un salón con un peluquero retocando el pelo de una joven rubia cuyos pectorales exhiben su profusa respiración mientras el otro lanza miradas indiscretas, y a sus pies un limpiabotas lustra sus zapatos mientras no pierde detalle de las pantorrillas de la mujer, alardeando con sus ojos: una escena un tanto subida de tono para su tiempo, jugando con los límites de una moral pública pacata y cargada de tabúes represivos.

Una escena inicialmente de ámbito cotidiano representando a una profesión característica de su tiempo[24] es la titulada «Los zapateros» con tres tallas de profesionales remendones en su taller durante el proceso de construcción o reparación del calzado, uno claveteando tachuelas, otro cosiendo y el tercero lustrando. Ésta será sustituida oportunamente por la ilustración de la sobrecogedora «Cogida de Manolete» en la plaza de toros de Linares en 1947 (por tanto de obvia incorporación tardía, y de nuevo actualidad manda), en el momento de entrar a matar al miura Islero y éste asestarle una cornada mortal que lo convertiría en mito de la España de posguerra; su correspondiente cartela describe profusa y literariamente el acto y, contra toda tónica, en una amplia prosa describe ese solemne momento final del maestro del ruedo.

Otra escena original poseerá un cierto aire exotizante al venir representada por un japonés en kimono denominada por su nombre, «Kus-Kin-Kan»[25], en semejante decorado escénico que la posterior sustituta «La Galatea en colores», ahora exhibiendo a una atractiva joven vestida mínimamente con traje de *vedette* ornado de lentejuelas y envuelta en una capa de seda, batiéndola mientras un guardia urbano trata de ordenar el tráfico ante el supuesto embotellamiento que genera la otra.

24 Precisamente en la entrevista antes dicha, en 1950, refiere su creador el origen de las escenas en los oficios característicos como herreros, ebanistas, además de los documentados aquí y de los que no conservamos imagen, para a continuación añadir que han ido decantándose por escenas más "a tono con la vida moderna" (Álvarez Alonso, 1950).

25 La cartela atribuida al japonés del kimono dice: "Hay quien come vainilla, / hay quien le gusta el melón, / y yo, por comer guindilla / he venido del Japón." Muy posiblemente el tópico común atribuyera su origen, falsamente, al Lejano Oriente, confundiéndola con las especias que históricamente fueron traídas de esas regiones remotas, pero el caso es que no debió calar en el público lector y su paso desapercibido le hiciera a Valle cambiar oportunamente la talla por otra con mayores evidencias. Le acompaña el mismo guarda y casi idéntico *atrezzo* que la escena posterior.

Izda: fotograma de *Esencia de verbena* (1930) de escena «Los guardias y el borracho». Abajo: dibujo y reproducción de *El fotógrafo* y *Café Miami*.

Por otra, en «Los guardias y el borracho» una pareja de servidores públicos captura a un tambaleante señor sobrepasado por el alcohol, a quien no se le ocurre otra sino responsabilizar de todos sus males al vino.

«El fotógrafo» es una escena que capta el desesperado intento de retratar a una dama que porta una careta en el momento justo del disparo de cámara, con la que no deja de gastar una broma a su retratista para su perplejidad. Dos cartelas ponen pensamientos a los respectivos personajes de la escena, como inicialmente ocurre hasta que se le añade un tercero con pose sedente. Dicha escena luego será sustituida por una jugosa y más popular titulada «Café Miami»[26], representando a una orquesta con esbelta cantante femenina[27], trompetista (que para asombro del público se alza de su silla), percusión y saxofón que representa a la célebre orquesta de Xavier Cugat[28] con sus ritmos tropicales sabrosos.

Podemos recomponer por el programa más antiguo hallado alguna escena desaparecida incluso gráficamente como la del «Gitano» que reproduce una viñeta con un burro robado con malas tretas y ahora en acción de 'esquilado' (con tijeras en mano su poseedor

26 A tenor de la revelación a un periodista local en la feria de Orense, antes mencionada, presumimos que inicialmente sería una figura la existente en este cuadro, por denominarla allí «La vocalista», anunciando próximos retoques por considerarla incompleta, con la inserción de una «orquesta completa» (Álvarez Alonso, 1950).

27 Representa a Abbe Lane (de nombre Abigail Glasmann, 1932), cantante y actriz norteamericana, catapultada al estrellato tras su encuentro con el músico Xavier Cugat, finalmente convertido en su marido (entre 1952 y 1964). Exitosas son sus interpretaciones de música latina y ritmos afrocubanos.

28 Músico de origen catalán, tempranamente emigrada su familia a Cuba, alcanzó prestigio internacional por sus interpretaciones, entre otras de música afrocubana e iberoamericana, además de la música de Ernesto Lecuona. Participó en muchas de las bandas sonoras de films rodados en la época dorada de Hollywood, apareciendo incluso él mismo al frente de su orquesta siendo un joven galán. Cultivó otra faceta como dibujante y caricaturista, que a veces integraba en sus interpretaciones, y el cine le brindó fama mundial, gozando de una vida intensa.

En lo sucesivo acompañan al respectivo comentario de cada escena las imágenes de diferentes versiones del programa publicado.

y unos versos explicativos del engaño); otra doméstica también desaparecida es la que escenifica a dos personajes mayores, «Doña Tecla y Don Marcial», ironizando al límite de la moral sexual de su tiempo con un matrimonio a su aire cada cual reflejando un desencanto insoportable.

Escenas cotidianas mantenidas intactas y que presumimos de éxito constante son «La vieja y los novios»: pareja de novios (él militar) vigilados de cerca por una muy celosa madre que atiende meticulosa mientras hace punto a los movimientos de manos del otro. Los versos de la cartela reparten diálogo entre los tres personajes implicados, cada cual en su papel.

En la escena titulada «Si las mujeres mandasen» se revierten, curiosamente, los roles tradicionales de entonces de pareja, donde el marido efectúa labores del hogar y limpia al bebé mientras la mujer arreglada se dispone a marchar con la viuda del entresuelo no sin antes dar instrucciones, al tiempo que el marido maldice la suerte de éstos tras la boda: pura ironía con los avances logrados por la mujer en el siglo XX, dándole la vuelta al tópico.

Una escena costumbrista y hogareña titulada «Los abuelos y el nieto» muestra a una abuela preparando unas migas para la cena, el nieto soplando el fuego de la chimenea donde cocina, y el abuelo leyen-

do el periódico atendiendo a sus ideales republicanos (con la guerra y posterior postguerra adaptado obviamente el rótulo a las nuevas circunstancias)[29], y la mofa viene del momento en el que el niño se acuclilla y la rotura trasera de su pantalón deja al descubierto sus partes íntimas para divertimento del público en esa España de remiendos perpetuos de ropa.

En la escena titulada «El doloroso Pepito» asistimos a una nueva cotidianeidad del hogar con una pareja de niños quejosos: él lamentando que su pajarito en busca de libertad ha acabado en la boca del gato, y ella doliéndose de la rotura de la cabeza de su muñeca.

En «La portera y la rata» una mujer atemorizada persigue a la puerta de la vivienda que custodia a una rata con su escoba, no sin antes sacudirse las faldas, mientras un mendigo lisiado toca y canta limosneando[30], para en un momento determinado asomar por sus fosas nasales lastimosos mocos que le confieren pobreza de solemnidad por carecer incluso de pañuelo con el que limpiarse, causando esta última escena jácara en el público antes de abandonar el pabellón.

29 La cartela original decía: "Miren al señor Ventura / republicano en acción", sustituido el término conflictivo tras la Guerra Civil por el más acorde "nunca metido en acción". La cartela sigue: "…entregado a la lectura / al par que hace digestión."; y La Abuela, por su parte, replica: "–¡Qué manera de soplar! / van a quemarse las migas / y dejarás sin cenar / a mis mejores amigas!".

30 Aun con todas las reservas, todo hace pensar que originalmente ambas figuras eran independientes y tenían propia escena, y en un momento determinado fueron juntadas sus suertes. Así pudiera interpretarse la aparición fugaz inicial en el documental *Esencia de verbena* (1930) del segundo personaje, y aclararía cómo en el libreto original ilustrado aparecen independientes. No en vano, su integración final no acaba de casar del todo y obedece a estrategia agrupadora sin más unidad de acción.

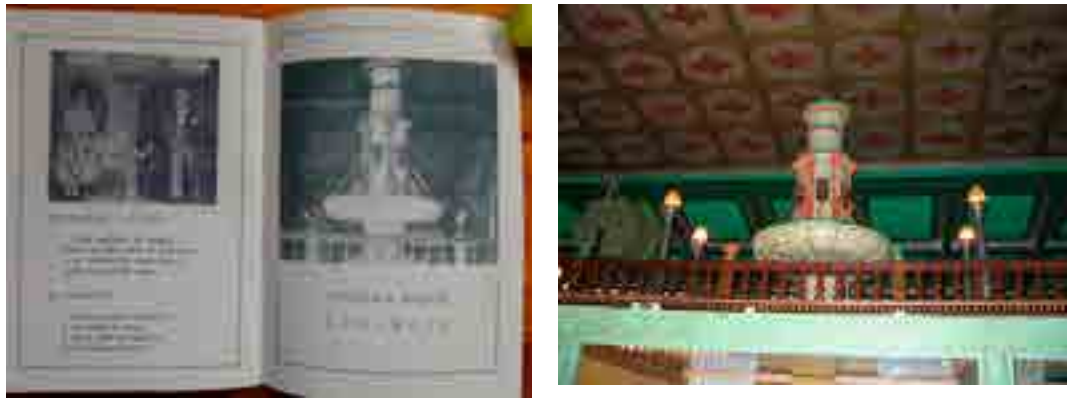
PROGRAMA DE MANO ILUSTRADO

A modo de *souvenir* del espectáculo, opcionalmente a la salida (previo aviso y recordatorio en alguna cartela interior de escena[31]) se ofrece la posibilidad de llevarse un librito de dimensiones reducidas que condensa las escenas con sus figuras vistas por el espectador: un modo de recordar la singularidad de la experiencia al tiempo que difusor connatural entre parentela de quien se lo lleva. Es previsible que se imprimieran a demanda, en diferentes imprentas según necesidad por agotamiento de existencias, y manejamos desde uno antiguo con caricaturas dibujadas de las respectivas escenas previsiblemente de un tiempo lejano, otro de fotografías antiguas, y finalmente un tercero con fotografías en papel satinado y utilizando el color en portada con la imagen del Pabellón, alternando esas imágenes con los versos de las cuartetas de las escenas respectivas. Si la cubierta incluye debajo del dibujo de la portada del Pabellón la leyenda «único en España», la contracubierta del mismo vende la singularidad de la experiencia, de forma enaltecida como "el mejor espectáculo de todas las Ferias de España". Reincide el prólogo que antecede a las escenas del mismo con idéntico altisonante lenguaje tratando de vender su atractivo surgido con la era industrial: "Uno de los espectáculos de Feria, entre todos el de mayor categoría, el de la máxima atracción y el de más alto nivel de novedad, es, sin duda el «PABELLÓN ARTÍSTICO», salón en el que se ha derrochado arte y buen gusto a manos llenas y en el que el público encuentra un caudal inagotable de motivos de sana admiración." Reivindica la *alegría y buen humor* que contiene con sus figuras luciendo "modelos exclusivos creados a este efecto" (penúltima pág.). Una prosa pomposa introductoria trata de conferirle solera al espectáculo: "Su dirección y gerencia viene transmitiéndose de padres a hijos desde días ya olvidados por la memoria del hombre pero no por los de la historia de los feriales en la que ocupa una pági-

31 Es el caso de la cartela correspondiente al Urbano de la escena titulada «La Galatea en colores»: "Circulen ustedes, señores, no se deben de parar. / Compren al salir un librito, / de todo se enterarán.". Un intento también de reorganizar el tránsito del público por el interior del Pabellón ante previsibles apelotonamientos, al tiempo que de promocionar el pequeño libro recordatorio del espectáculo.

na de las más brillantes"[32]. Se vende como «verdadero milagro de la técnica, una caprichosa diablura, ingeniosa y artística». Y es descrita como "conjunto de figuras vivientes con alegorías perfectas y farsas de reconocida comicidad"; y allí vuelve a glosar la enorme diferencia respecto al resto de las atracciones feriales por su *arte y originalidad*, reincidiendo en ese plus, sumamente original y nunca monótona. Un ámbito el de la ferias donde lo exitoso se copia porque lo mueve el rédito económico que reporta la novedad, de manera que la propuesta del Pabellón la lleva inscrita en el propio rótulo con una llamativa exhibición del arte de la modernidad con figuras en movimiento que parecen interactuar en cuadros escénicos cargados de ironía, ya sean en su vertiente cotidiana, profesional o ya del mundo del espectáculo como condensan. El público salido de las factorías del XIX está ávido de toda clase de entretenimiento y ocio, por lo que esta propuesta vende una experiencia singular de ese nuevo tiempo para sorprenderlo y divertirlo a partes iguales.

Tres versiones diferentes de las cubiertas del programa de mano vendido a la salida del espectáculo.



Detalle interior mostrando la fuente luminosa superior, e imagen de la misma.

HUELLAS DEL PABELLÓN EN LA CINEMATOGRAFÍA

Entre el costumbrismo ibérico y el vanguardismo europeo, el escritor e ideólogo de Falange E. Giménez Caballero en 1930 rueda un documental sobre la popular Verbena de la Paloma de Madrid titulado *Esencia de Verbena*, en la estela de los que se llevan produciendo en Europa de clara factura experimental que funcionan a modo de cantos a la modernidad de sus respectivas ciudades en lo que acabó llamándose en la historia del cine «sinfonías urbanas»[33], en este caso inmortalizando *in situ* las gentes en una de esas festividades con sus organillos, norias, carruseles de caballitos, columpios, volatines, tómbolas, puestos de fritangas, tiro al blanco, barracas de feria, gigantes y cabezudos, repentinos autómatas o monigotes girando para intentar ser derribados a pelotazos por el público arremolinado; aparece allí nuevo puesto de autómatas estáticos cuyo movimiento es vertical entre los que ubica lúdicamente Gómez de la Serna –con sombrero y característica pipa–, camuflado como uno más mientras público arremolinado les disparan pelotas de trapo indiscriminadamente para derribarles; e, inmediatamente después, la aparición estelar del «Pabellón artístico» de la familia Valle con sus autómatas, con un plano de su imponente fachada, para luego tomar en su acción a cada uno de los personajes en primeros planos; y una vez dentro aparece la escena del "prestidigitador que se juega su propia cabeza", la del desesperado fotógrafo a quien le resulta imposible retratar a tan "esquiva dama", al borracho flanqueado por dos guardias que lo detienen, a la corrida de toros entre banderilleros y toreros apostados entre los cuatro puntos cardinales que el animal sortea en su recorrido. Pero antes, nada más comenzar el film, ya había aparecido la escena del autómata vagabundo tocando la guitarra (en ese momento solo, sin portera ni rata como más tarde ocurrirá al unirlos en una misma suerte) al tiempo que pide limosna. No deja de ser característico de films experimentales de años atrás la aparición de este tipo de muñecos como ocurre en *Entr'acte* (1924) de René Clair y sus amigos vanguardistas, con multitud de *boutades*, entre otras la aparición de muñecos en una especie de barracón cuyas cabezas se inflan y desinflan como si se tratara de un globo, a cuya estética Giménez Caballero rinde culto. No en vano, el intelectual fue el creador de *La gaceta literaria*, una revista cultural (1927-1932), plataforma de la vanguardia española y catalizador de la llamada Generación del 27, cuyas páginas dedican importancia capital al cine, y en torno a ella funda el primer cine-club español, verdadero portavoz de las novedades cinematográficas francesas en la península y aglutinador de intelectuales de ese tiempo como Alberti, García Lorca, L. Buñuel entre otros muchos.

Tres décadas más tarde, en la agonía de la dictadura, Basilio Martín Patino confecciona el seudo-documental *Canciones para después de una guerra* (1971)[34], a partir de ese material sonoro de moda, muy popular, propio de la grisácea inmediata posguerra (hasta el año

32 Página 1. Se trata de impresionar al lector para que se lleve la mejor imagen, y acaso repita, o constituya propaganda entre su círculo de allegados.

33 Una corriente de cine documental ocurrida en los años veinte que muestra la vitalidad de ese espacio ciudadano, con obras como *Manhatta* de Ch. Sheeler y P. Strand (1921), *Sólo las horas* de Cavalcanti (París, 1926), *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* de W. Ruttmann (1927), *Moscú* de M. A. Kaufman e I. Kopalin (1927) o *Lluvia* de J. Ivens (Amsterdam, 1929).

34 Prohibido por la censura del régimen, sólo sería estrenado tras la muerte del dictador en 1976, sin embargo fue seleccionado por la International Film Exhibition de Hollywood.

Fotogramas del documental de E. Giménez Caballero *Esencia de la verbena* (1930). Izda: Fachada externa del barracón donde además del nombre del espectáculo se adivina el de su creador en el cuerpo interior, en plena actuación de autómatas músicos, acróbatas y anunciantes; dcha: fotograma inicial del documental con escena interior de músico tocando la guitarra. Abajo fotogramas de *Canciones para después de una guerra* de B. Martín Patino: Izda. plano general de la fachada; dcha.: escena de estudio fotográfico con una esquiva dama difícil de ser fotografiada.

1953[35]) evocando la memoria colectiva del franquismo montadas sobre imágenes que le confieren sentido dispar al original precisamente por un llamativo choque dialéctico entre imagen y sonido (generando ahora un tono satírico a lo mostrado). La fachada de barracón irrumpe coloreada en tonos sepia cobrizos (minuto 50), con primeros planos de sus personajes (campanilleros y músicos), antesala de una escena sobre el ámbito de las ferias que contrasta con la solemnidad (de secuencia) anterior del entierro de destacados gerifaltes falangistas, por no decir la miseria anterior representada en blanco y negro, e incorpora escenas interiores como la corrida de toros, la dama burlona en el estudio de fotografía, el borracho atrapado por los policías, para dar paso a otras atracciones de feria como nota de color en esa España en blanco y negro, representando así todo un fresco de un tiempo de contrastes extremos. Así como el resto del film es compuesto con imágenes de archivo prácticamente, el total de estas secuencias son tomadas íntegramente del anterior documental de E. Giménez Caballero.

35 Año del Concordato entre el gobierno franquista y la Santa Sede, justo después de llevar a su término EEUU el Plan Marshall.

RECEPCIÓN EN PLENA DICTADURA

Frente al estridente, multicolor y electrónico ambiente ferial actual de los arrabales de las ciudades, cabe pensar uno mucho más pausado entre los años treinta y sesenta en que estuviera en circulación la versión que conocemos del Pabellón que ha sobrevivido. No faltan los charlatanes, las charangas, olor a fritangas, pero ya es difícil percibir al circo o el acorde aflautado de algún organillo mecánico con ritmo de pavana antigua. Imaginemos la musiquilla constante, alegre emitida por una fachada de portentosa decoración con músicos al frente rasgando sus instrumentos de cuerda y metal, mientras una bailarina orquesta al conjunto. Tras su invernado en Alicante, comenzaban ruta generalmente en la Feria de Abril de Sevilla, dirigiéndose de allí a diferentes ciudades andaluzas (Corpus de Granada), y luego ascienden hacia el centro para más tarde recalar en Castilla, luego en el Cantábrico, y cerrar temporada en Galicia.

Los múltiples recortes de prensa que atesoran sus descendientes de la época dorada del Pabellón por los recintos feriales españoles con las figurillas electromagnéticas de sus padres componiendo estos cuadros vivientes tan singulares, no dejan impasible a la prensa de cada lugar, que lo tildan frecuentemente como «sensacional novedad», «curiosísima exhibición», o «ingeniosidad», «prodigio de la ingeniería», «insuperable» como refiere el periodista anónimo que da cuenta de su paso por el «Real de la Feria» de Palencia[36], o «única en su género» la llama el periodista anónimo que da cuenta de su instalación en la Alameda de Santiago de Compostela, calificándola de "atracción magnífica […] por derecho propio en primer plano de actualidad festera"[37], «inquietos muñecos» lo califica otro periodista; un tercero como «original», y todavía añade «admirable exposición electromecánica», o en otra nota de prensa "sensacional novedad: el «Pabellón Artístico»", o «sincera admiración» le provoca a otro en su nota de prensa para resolver la «originalidad del espectáculo», no sin antes calificarlo como "obra del más depurado arte de la ingeniería mecánica" por poseer las *marionetas* "movimiento rítmico y normal"[38]; un anónimo periodista de Valladolid, a su paso en 1949 por la Feria local la califica de "muy curiosa e interesante, a base de figuras muy bien realizadas con movimientos admirablemente conseguidos"[39]. Llama la atención la capacidad de accionarse por sí mismas, gesticulando y generando graciosos movimientos de imitación perfecta humana en su articulación, hasta el punto de «sorprender gratamente a visitantes»[40], además de poner en valor los «hilarantes versos» que los contextualizan. No en vano, no son pocas las noticias que tildan la atracción en términos laudatorios semejantes: «curiosísima instalación», y refieren su paso como "la mayor atracción de todas las insta-

36 "En el Real de la Feria. El Pabellón Artístico, sensacional novedad", *El Diario Palentino*, 1/09/1949.
37 Es de suponer que en la misma época que la anterior pero no tenemos fechación del recorte: "El Pabellón Artístico", *El Correo Gallego*.
38 "De la Feria Popular. El «Pabellón Artístico», *El Adelanto. Diario de Salamanca*, 10/09/1939, pág. 2, s.f.
39 Sin título, *Libertad*, Valladolid, 24/09/1949.
40 "En el Real de la Feria. El Pabellón Artístico, sensacional novedad", *El Diario Palentino*, 1/09/1949.

laciones", aun a costa de repetir en la misma plaza, y podemos seguir leyendo "…tanto por su presentación magnífica como por el arte que encierra la maravillosa colección de marionetas mecánicas que allí se exhiben"[41], o "una de las sensacionales novedades más comentadas del «Real de la Feria» dirá el anónimo periodista de la plaza palentina[42].

De manera que no serán pocas las noticias periodísticas que recogen el éxito de la atracción a su paso por la feria de turno de su ciudad, incluso con detalles concretos[43], pues sabemos que en ciertas ocasiones la demanda era tan alta que las colas obligaban a alargar la visita hasta altas horas, e incluso en algún momento sus descendientes (Tortosa, 2020) relatan que llegó a estar abierta la atracción durante varias noches seguidas para atender la alta demanda de público, como ocurriera en la Feria de Santiago de Compostela en 1950. Titulares de noticias periodísticas del paso por las ferias, sin duda dan cuenta de la capacidad del espectáculo de acaparar la atención mediática y del público asistente: "Gran éxito del «Pabellón Artístico»"[44], por no decir del protagonismo que acapara en los medios a veces con breves dedicados al mismo, y otras con columnas e incluso planas enteras.

En ellas, la prensa resalta el divertimento de los cuadros escénicos producidos por las «marionetas mecánicas», cuyo contraste entre cartelas y acción de los mismos produce el correspondiente humor que mantiene a la atracción tan viva durante sus exhibiciones entre el público de feria. Así se expresa el anónimo periodista gaditano tras su visita, dando cuenta en su columna de la «Feria del Frío» de navidades de 1939 en los siguientes elogiosos términos: "El más fino y agudo humorismo presiden cada uno de los cuadros en que está dividida la instalación, verdadera maravilla mecánica, que forzosamente produce la hilaridad del visitante, que a la vista de aquel conjunto inigualable pasa uno de los más divertidos ratos. Unos versos tan graciosos como las figuras y sus perfectos movimientos, completan cada una de las escenas que se ofrecen al público gaditano, que ya en gran cantidad ha empezado a desfilar por el Pabellón Artístico, exponente fiel de la más moderna ingeniería electro mecánica. Las escenas son tan curiosas como variadas, del más agudo humorismo y de la máxima originalidad."[45].

De hacer caso a una noticia de 1950, el periodista consigue arrancar a su creador la cifra aproximada de "12 millones de españoles" quienes hubieran visitado en algún momento de su historia el Pabellón (Álvarez Alonso, 1950). Todavía le habrían de quedar 12 años de itinerancia y exhibición a la atracción. La prensa de su tiempo habla de la capacidad de asombro provocada en el público de ferias de esta atracción, sin apenas rival en su modalidad, y de su correspondiente éxito, dejando absortos a transeúntes desde su mismo exterior (frontal)[46]. No en vano, en alguna que otra noticia periodística de la feria de turno, sabemos que coincide con terceras atracciones de autómatas del estilo pero calificadas por la comparación como *insulsas*, quedando ésta siempre invicta ante la singularidad artística que condensa y por su depuración técnica capaz de asombrar. Eso por no decir de las «malas imitaciones» de las que pudiera haber sido testigo en algún momento en Santander su hijo Antonio tal como declara en algún momento a la prensa (Payá, 2009: 67)[47]. Una obra de arte en sí rodante y en pleno movimiento.

VALORACIÓN FINAL

El Pabellón Artístico de la familia Valle representa toda una particular vertiente artística de la modernidad –implantada en pleno siglo XX–, que tiene en el movimiento de sus figuras y en la representación diorámica de sus escenas su idiosincrasia e identidad propias, incluida su llamativa portada externa, de por sí puro espectáculo ya. Una modalidad artística conformada por cuadros diferentes destinados a la representación animada, y que catalizan el paso de la exclusiva nobleza antigua acaparando este tipo de artefactos autómatas (más tarde la burguesía enriquecida) definitivamente ya a manos de las capas populares (clases medias y obreros) para su disfrute tras la propagación de la revolución técnica y mecánica del XIX. No en vano, epata con el resto de atracciones de feria de su ámbito, salidas de factorías o talleres, propias de un tiempo maquínico, compitiendo con carruseles de tiovivos, cochecitos, norias, etc., pero con el plus de emparentarse con la tradición titiritesca por su capacidad de escenificación de la vida cotidiana a través de personajes tallados y perfectamente definidos como dirá su hijo (Valle, 2009) en maravillosa simulación interpretativa coral. Un hito de un arte particular del entretenimiento de su tiempo, que rompe premisas existentes hasta ese momento[48], y atracción para toda clase de público (familiar), capaz de sorprender a propios y extraños con la exhibición técnica tan perfeccionada de la imitación del movimiento humano y animal. En su momento, sin más medios de comunicación que la prensa escrita –luego radio– ni

41 "En la Feria del Frío. El Pabellón Artístico", *Diario de Cádiz*, 20/12/1939, s. p.

42 "En el Real de la Feria. El Pabellón Artístico, sensacional novedad", *El Diario Palentino*, 1/09/1949. Terceras noticias que conserva la familia, en recortes imposibles de documentar refieren a muñecos "realmente expresivos", "francamente interesante este Pabellón", "curioso y atractivo espectáculo […] digno de figurar con todos los honores en cualquier Exposición Internacional", "una de las principales atracciones de todas nuestras verbenas".

43 Tal es el caso de su paso por la Feria del Frío de Cádiz: "gran cantidad de público que ha desfilado anoche por el Pabellón Artístico, sin disputa alguna la mayor atracción de la Feria", a la que el anónimo periodista pronostica un éxito venidero grande. "En la Feria del Frío. El Pabellón Artístico", *Diario de Cádiz*, 20/12/1939, s. p. En otro lugar se lee diez años después: "Ayer tarde se efectuó la apertura con un gran éxito, pues llegaron a formarse largas colas a la entrada para pasar a contemplar tan original exposición." Sin título, *Libertad*, Valladolid, 24/09/1949.

44 Sin título, *Libertad*, Valladolid, 24/09/1949.

45 "En la Feria del Frío. El Pabellón Artístico", *Diario de Cádiz*, 20/12/1939, s. p.

46 Así lo refiere L. Cl. Mariani: "esos muñecos parece que tocan de verdad. // Y los niños, con sus grandes ojos abiertos ante el misterio, permanecen absortos en aquel mundo fabuloso" ("La calle del Infierno. Titirimundis de la Feria", *ABC*-Sevilla, 27/04/1946).

47 Una de ellas, aunque no tan mala, pero sí en cualquier caso imitación, es la de *Hollywood* realizada por el valenciano A. Pla, luego remodelada por G. Cañas bajo rótulo en el final de siglo de *Teatro de Autómatas*.

48 Quizá su referente más próximo lejano son los *titilimundi* o *mundi novi* del XVIII, el arte de los linternistas, o el desarrollo de los dioramas, salvando distancias por ser éstos artes de la representación óptica.

tecnología que la salida de las fábricas, causa sorpresa entre el público que asiste al espectáculo, bien que hoy resultan situaciones superadas y quedan como una especie de arqueología de un tiempo ido (Moreno, 2016), con su manual explicativo que puede ser leído a posteriori para recordatorio de quienes han disfrutado de un singular espectáculo.

Aun con su movimiento mecánico y meramente repetitivo, incidiendo en un espectador ya de mirada acelerada propia de la modernidad, estos cuadros con figuras autómatas son capaces de escenificar situaciones cotidianas o espectaculares en una coreografía mecánica de la que resulta su singular expresividad y en la que el visitante/espectador se siente reflejado e incluso concernido por identificación. Generan un simulacro de vida capaz de conformar en el espectador de su tiempo, a partes iguales, expectativas de fascinación y temor en su emulación humana y animal del movimiento. Todos estos seres que pasan por cotidianos (niños, abuelos, parejas, suegras), profesionales (fotógrafo, zapateros, guardia, peluquero, portera) o venidos del mundo del espectáculo (toreros, músicos, payasos y acróbatas, prestidigitadores) en sus simuladas vidas objetuales autónomas contemporizan con los grandes inventos de su tiempo (tren, automóvil, avión), convirtiendo en arte gestos y situaciones escenificadas de lo cotidiano humano, impregnadas por una traza humana todo su insoslayable gesto mecánico. Ello añadido al atractivo de fastuosos decorados y pinturas murales, por no mencionar la persistente y elocuente música salida bien inicialmente de su órgano bien de sistemas avanzados de reproducción de cada tiempo.

Arte rodante que tan pronto se instaló en lo más popular de la sociedad de su tiempo, tan pronto retirado de circulación perdió su vigencia y esplendor hasta desaparecer de la memoria humana. Huella folklórica mecanizada, memoria de un tiempo industrial que suma a su valor mecánico el estético-representativo, y ahora el histórico y el etnográfico, por preservar una vertiente artística representativa de todo un tiempo salido de las factorías y de las transformaciones humanas con el advenimiento de la industrialización, cambiando hábitos e insertando el ocio entre las clases más populares.

BIBLIOGRAFÍA

BELLÓN, Fernando (2009). "El Pabellón Artístico de Muñecos Autómatas. Una pieza clave de la tradición popular", Póster divulgativo, El Corte Inglés-Alicante, diciembre 2009.

CAÑAS, Gonzalo (1994?). "Los teatros mecánicos en España", escrito mecanografiado (4 folios), Archivo de G. Cañas (s.f.).

FAMILIA VALLE (s.f.). "«Pabellón Artístico». Único en España". Programa de mano del Barracón Valle. Alicante: Impreso en Suc. de Such, Serra y Comp.

JURADO ARROYO, R. (1997). *Los inicios del cinematógrafo en Córdoba (1896-1936)*. Córdoba: Filmoteca de Andalucía.

LLORET I ESQUERDO, Jaume (2019). *Els titelles al País Valencià*. Alacant: Publicacions Universitat d'Alacant.

MORENO, Luis E. (2016). "Entre feria y feria… El Pabellón Artístico en mi recuerdo. Villarrobledo y Alicante -2009-XII-16", Blog para viajar «desdemialfeizar», 3/11/2016. En: <https://desdemialfeizar.wordpress.com/2016/11/03/entre-feria-y-feria-el-pabellon-artistico-en-mi-recuerdo-villarrobledo-y-alicante-2009-xii-16/> [consult. 19/12/2020].

TORTOSA, Virgilio (2020). Entrevista telefónica a Carlos Valle Berbis, sábado 12/12/2020.

TORTOSA, Virgilio (2021). Entrevista telefónica a Diego Igeño, Cronista Oficial de Aguilar de la Frontera, viernes 12/02/2021.

"VALLE, Carlos (2009). Entrevista a Carlos Valle. Fill del creador de l'atracció Pabellón Artístico. A raíz de la Presentación del Pabellón en Alicante, en «La façana d'Alacant» (Kety), Ràdio 9, 3 de diciembre de 2009, 12:11 hs. En: <https://drive.google.com/file/d/11DYhANKxZqLtoX2cPz-hFwZLI_P6FOR1/view?usp=sharing> [consult. 10/12/2020]".

FILMOGRAFÍA

GIMÉNEZ CABALLERO, E. (1930). *Esencia de verbena. Poema documental de Madrid en 12 imágenes.* Montado por Filmoteca Española, en <https://www.youtube.com/watch?v=SpaUF2kpv_Y> [consult. 30/04/2020].

MARTÍN PATINO, Basilio (1971). *Canciones para después de una guerra*, guion dir. Prod. La Linterna Mágica.

HEMEROTECA

ÁLVAREZ ALONSO, F. (1950). "En el «Pabellón Artístico», *La Región* (Orense), 17/06/1950 (s.p.).

"De la Feria Popular. El «Pabellón Artístico»", *El Adelanto. Diario de Salamanca*, 10/09/1939, pág. 2, s.f.

"En la Feria del Frío. El Pabellón Artístico", *Diario de Cádiz*, 20/12/1939, s. p.

"En el Real de la Feria. El Pabellón Artístico, sensacional novedad", *El Diario Palentino*, 1/09/1949.

Sin título (breve), *Libertad*, Valladolid, 24/09/1949.

MARIANI, Luis Claudio (1946). "La calle del Infierno. Titirimundis de la Feria", *ABC*-Sevilla, 27/04/1946.

NADIE [pseud.] (s.f). «El Pabellón artístico. En la Plaza de Armas», *Diario del Ferrol*, s.f. (15/07/sin año).

PAYÁ, Juanjo (2009). "Una atracción única", *Información*, domingo 29/11/2009, págs. 66-7.

PEDRAZ, Santiago (s.f.). "Una visita a las atracciones de la Feria. Este año el Real de la Feria se muestra concurridísimo", *El Adelanto. Diario de Salamanca* (septiembre años 50), pág. 4.

TRAS EL MOVIMIENTO

Reportaje imperfecto
sobre la obra escultórica de Bola Sánchez-Girón

Texto: Luis Fernando de Julián.
Fotografías: Joaquín Hernández y L. Fernando de Julián.

Estos que nos han tocado vivir, no son buenos tiempos para los encuentros. Hace más de un año que descubrimos el trabajo de la escultora Bola Sánchez-Girón (Valladolid). Nos pareció muy interesante incluir su trabajo en Fantoche porque fusionaba las secciones no oficiales que en algunos números de la revista hemos recogido: arte fronterizo y colecciones. Los sucesivos confinamientos y restricciones durante 2020 y 2021, nos han hecho retrasar un encuentro en el que Joaquín Hernández (Asturias) y yo (Madrid) fuésemos a visitar su taller para entrevistarla y fusilar con nuestras cámaras fotográficas todas sus piezas. Por fin llega una fecha en la que podemos visitarla. El mapa, tantas veces estudiado, señala un punto intermedio entre Asturias y Madrid. Allí nos dirigimos. Al encuentro humano. Al encuentro con el arte. Tras el movimiento que esconden las esculturas de Bola Sánchez-Girón.

La mona.

Viajar solo te permite hacer muchas cosas, entre ellas, pensar sin interrupciones. Repaso las preguntas que quiero formular mientras cruzo la meseta. Repaso también cuáles fueron las primeras sensaciones e impresiones que me abordaron cuando descubrí el trabajo de Bola Sánchez-Girón. Tuve la sensación de estar ante unos prototíteres. Desconozco si existe el término, aunque en mi imaginario tiene todo el sentido. La Enciclopedia Mundial de la Marioneta hace referencia a este término dentro de una entrada referida a los títeres de Vietnam, señalando los títeres de juguete *den keo kuan* y las figuras activadas con petardos. No es esto a lo que me refiero. Al situarse frente a una de las figuras escultóricas de Bola Sánchez-Girón, uno percibe que la artista está buscando el movimiento de la figura. No la expresión o la comunicación de un mensaje a través del lenguaje del cuerpo y su posición, ni siquiera el paroxismo, sino un camino que paso a paso está llevando a la escultora, como antes llevó a otros artistas plásticos procedentes de diversas disciplinas, tras la capacidad de movimiento de unas piezas y personajes con una dramaturgia escénica integrada.

Sigo combinando curvas y rectas por la autopista y me vienen a la memoria las esculturas de XooAng Choi, *Islets of Aspergers*. Los tamaños, técnicas y mensajes son muy diferentes. Entonces, ¿por qué se me aparecen esas imágenes? Por la imperfección. Recuerdo las conversaciones telefónicas con Bola Sánchez previas al encuentro. La

Serie automatas: el niño.

Serie automatas: el pescador.

escultora reafirma su posicionamiento frente al desarrollo y tratamiento de las piezas, en el que persigue que tengan un acabado imperfecto, grotesco, *"a pegotes"* como dice ella, que se distinga de lo pulido e inmaculado, y que, sin embargo, suele incluir, al igual que las de XooAng, algún punto en el que la precisión del detalle se concentra con más fuerza. Interesante planteamiento. Como ya se habrán dado cuenta, lo estoy aplicando a este reportaje escrito *a pegotes*.

La infancia de cualquier artista guarda detalles vivenciales reveladores para explicar su obra en el presente. En el caso de Sánchez-Girón hay dos: Por un lado, ver tallar la madera a su padre le descubrió la concentración y la persistencia en el trabajo, perseguir la imagen que tiene en mente y descubrirse capaz de dar forma a la materia. Por otro, haber crecido rodeada de cuentos infantiles en su versión original, sin censuras ni edulcorantes, que poblaban las estanterías de su casa familiar y a los que tuvo acceso directo como lectora e indirecto desde las narraciones orales de su padre. Ambas vivencias tienen calado en la obra de Sánchez-Girón, si bien me detendré en la segunda, para enfocar el detalle. Su obra escultórica con temas de la literatura universal infantil tiene base en aquellas primeras versiones en las que la maldad, la atrocidad, la venganza, y otros tantos temas que ahora no podemos encontrar en la literatura infantil, se abordaban y desarrollaban sin autocensuras. Sánchez-Girón es fiel a aquellas versiones. Así, podemos encontrar un lobo que se come a Caperucita o tres mujeres presas y asesinadas por orden de Barba Azul; entre otras muchas recreaciones de versiones originales que el gran público desconoce de los cuentos clásicos. No hay que confundir el estilo con la convicción y los principios. Para la artista, la presencia de todas las fuerzas y elementos "oscuros" asegura que se produzca una lucha entre el bien y el mal, entre la vida y la muerte, que lleve a los personajes y protagonistas a batir-

Cajones del miedo.

Serie cuentos tradicionales: Caperucita.

Serie autómatas.

Serie cuentos tradicionales: El flautista de Hamelin.

Serie el circo.

se por resolver el conflicto, a una transformación holística y personal, a encontrarse, medirse y descubrir un nuevo *status quo*, un nuevo equilibrio, y un nuevo yo, incluso cuando pierden. ¿Acaso no es esto parte del drama escénico en el teatro de títeres?

Sánchez-Girón empezó, en el campo artístico, formándose en ilustración. Su primer objetivo era ilustrar historias. En el encuentro con alumnos y alumnas descubrió otras disciplinas. Al ver los trabajos que realizaban en la disciplina de escultura, sintió una atracción hacia la capacidad de sacar las figuras de la bidimensionalidad del papel y darles entidad corpórea y material. Terminó sus estudios en ilustración y volvió a matricularse, esta vez en los estudios de escultura. Su

Serie marionetas liberadas.

Serie la noria.

trabajo de fin de curso fue la recreación de una ópera, por el que recibió una excelente nota y el impulso de seguir expresándose en esa disciplina. Llegaron entonces tres series importantes y con profusa dedicación y numerosos resultados dentro de la totalidad de su obra: Literatura infantil clásica (y sin censura), el mundo del circo y mitología clásica.

Bola y Joaquín se enredan en la maraña de los materiales que utiliza mientras yo pego una oreja y utilizo un ojo para mirar a través del visor de la cámara de fotos. Arcilla polimérica, masilla epóxica, siliconas, pasta de papel… Tiempos de secado, durezas, resistencias, acabados… Los materiales constituyen un universo en sí mismos.

> *- Me atraen mucho las figuras autómatas, pero me cuesta pensar los mecanismos. He probado a realizar varias piezas que implican un movimiento mecánico y he tenido que invertir más tiempo en diseñar los engranajes que en la figura en sí. Esta pieza* (niño que salta) *fue una de las primeras que realicé.*
>
> *- Si no lo conoces, sería interesante que vieses los autómatas de Gonzalo Cañas. También el trabajo que hizo Francisco Peralta para conseguir el mayor número de movimientos y posibilidades en su famoso títere de mesa. Amén de varios libros clave sobre la construcción de mecanismos para títeres y marionetas.*

Desde hace algún tiempo su trabajo, como adelantábamos, le ha llevado a la búsqueda del movimiento. Una de sus primeras piezas, a modo de títere de dedos, fue una Liza Minnelli para la manipuladora Eugenia Manzanera, quien utilizaba sus propios dedos como piernas del personaje. En paralelo se fraguaba la serie *Marionetas liberadas* en la que se la Sánchez-Girón ha enfocado su trabajo. La escultora ha dotado de articulaciones (rodillas y codos) a sus figuras así como de cabezas que se pueden quitar y poner (y por tanto girar a los lados). En esta serie, compuesta principalmente por figuras humanas y antropomorfas, podemos encontrar personajes caracterizados y relacionados entre ellos como si hubiesen salido de una escena de una obra de teatro para títeres, así como otros (La Mona) que parecen encerrar un monólogo en su presencia. Este nuevo paso en la búsqueda del movimiento *me permite que las figuras realicen las acciones que yo quiero y abrir el abanico de posiciones en las que les puedo colocar*.

En uno de los primeros números de fantoche tuve la suerte de visitar el taller de Corrado Masacci junto a Joaquín y Santiago Ortega. Allí nos sacamos de la manga una pregunta que hemos repetido en varios reportajes:

Serie mitologia clásica.

Serie mitologia clásica.

Serie mitologia clásica.

Si por una catástrofe de algún tipo se destruyeran todas tus piezas y sólo pudieses rescatar una, ¿cuál sería?

La Mona.

¿Por qué?

Por lo que transmite con su expresión y (de nuevo la infancia subyace latente) *tal vez porque siendo niña siempre quise tener un mono y mis padres no me lo permitieron.*

Volvemos a casa. Joaquín a Asturias y yo a Madrid. La fugacidad del encuentro no borra el punto intermedio del mapa que se ha quedado esculpido en la memoria de nuestras retinas.

Se puede ampliar información en sus espacios web:

https://www.behance.net/BolaSanchez-Giron

https://www.facebook.com/bola.sanchezgironmartin/

Taller de Bola Sánchez Girón.

Fotografía: Nación Imago

¿Y DE VERDAD VOLÓ?

Maribel Carrasco

Fotografías del espectáculo: El pozo de los mil deseos

La escritura dramática dedicada a jóvenes audiencias tiene para mí una fuerza misteriosa, que me permite de alguna forma encontrar un vínculo muy poderoso entre lo que creo que fui y quien soy ahora. Transitar a través de este vínculo me ha permitido descubrir que el universo de la infancia y el universo de la adolescencia no tienen un solo matiz, sino al contrario, es realmente complejo y contrastante como en todas las etapas de la vida del ser humano.

Trato de no olvidar nunca que es en estas etapas de crecimiento, donde surgen y habitan las primeras preguntas existenciales más importantes que nos acompañarán a lo largo de nuestra vida y que continuarán allí siempre, porque acaso esas preguntas no encuentren respuestas o ni siquiera esperan ser respondidas, sino simple y sencillamente compartidas y con otros: ¿Por qué soy este que soy y no soy otro? ¿Siempre seré el mismo? ¿Duele crecer? ¿Qué tipo de adulto seré cuando sea mayor? ¿Qué es el amor? ¿Duele? ¿Por qué muere la gente? ¿A dónde se van los muertos cuando mueren? ¿Por qué hay hambre en el mundo? ¿Por qué hay guerras? ¿Por qué un padre golpea a su hijo? ¿Por qué unos ríen y otros lloran? ¿Por qué unos tienen que luchar por tener un hogar y otros lo dan por hecho? ¿Por qué hay personas que huyen de su país? ¿De dónde venimos todos? etc… Solo bastaría con escuchar ésas preguntas que se hacen los niños y los jóvenes sobre el mundo y descubriremos en ellas, nuestras propias inquietudes, así como un universo vastísimo sobre el cual reflexionar y escribir. Sin embargo, no siempre partimos de este descubrimiento, pues muchas veces al escribir teatro para jóvenes audiencias, atendemos más a las diferencias que a los puntos de convergencia que tenemos con ellos.

Sé bien que escribir dramaturgia dirigida a un teatro de títeres y a un teatro de actores tiene sus especificidades y sus particularidades, sin embargo, también sé que existen varias concordancias. En particular, dentro de mi escritura, esa frontera entre uno y otro, de alguna forma siempre se encuentran, pues mi manera de plantear los universos de mi escritura tiene mucho que ver con el universo y la poesía que descubrí en el teatro de títeres. Otra de las concordancias y acerca de la cual me parece fundamental reflexionar sobre ello, es acerca del punto de partida desde el cual concebimos la creación escénica en general, dedicada al público joven: esto es desde nuestro propio concepto de infancia y adolescencia.

Es por ello, que uno de los primeros ejercicios que llevo a cabo en mis talleres sobre escritura dramática, es con el objetivo de reflexionar y discutir sobre ese concepto. Esto es revelador porque estoy convencida de que al hacernos conscientes de ello, nos hacemos mucho más conscientes sobre por qué y para qué nos dedicamos a esta labor maravillosa.

Durante el ejercicio, descubro muchas de las palabras con las cuales generalmente definimos esas etapas, y que van ligadas en general con palabras demasiado dichas y estereotipadas como palabras "adecuadas" como inocencia, felicidad, juego, alegría, protección, bondad, simpatía, espontaneidad, etc… como si solo de estos conceptos estuviera impregnada la vida de un ser humano. Concebir estas etapas de la vida, solo desde allí, nos aleja de toda esa gama de emociones complejas, profundas o "inquietantes" que por supuesto también experimentan los niños y los adolescentes, pero que los adultos, al no ser capaces de responder ante esas situaciones, tratamos de evitar hablarles sobre ellas y las convertimos en temas tabú, en una especie de genealogía terrible de la que es mejor no hablar con el fin de mantenerlos apartados a toda costa de esas circunstancias a las que a pesar de todo, también se enfrentan, porque la vida en si misma es compleja y sabemos perfectamente que vivir implica un riesgo, inexorablemente. Esto también lo saben muy bien los niños y los jóvenes, que siempre se dan cuenta de lo que los adultos les queremos ocultar y porque además, lo viven a diario.

Fotografía: Leonardo Cortés

Desafortunadamente aun existe esa marcada diferencia entre los adultos y los niños, es por ello que a veces en nuestra escritura o en nuestro quehacer teatral, partimos de sentencias moralizadoras y condescendientes (quizá porque también nosotros hemos crecido de esta forma). Entonces nos preocupamos más por educar, moralizar y proteger a los niños y a los adolescentes, diciéndoles lo que es bueno o no para ellos, lo que se debe y no se debe ser, lo que debe hacerse y no debe hacerse, como si nosotros supiésemos en verdad cómo es que debe vivirse la vida. Nos colocamos en ese lugar adultocrático en el que pretendemos saberlo todo, tan solo por el hecho de que hemos vivido más tiempo que ellos, sin percatarnos que al hacerlo, renunciamos a la maravillosa posibilidad de construir un verdadero diálogo, donde ninguno es poseedor de la verdad absoluta y donde niños, adolescentes y adultos, podríamos ser capaces de hablar sobre nuestras esperanzas y nuestros temores, transitar juntos a través

Fotografía: Leonardo Cortés

de esas inquietudes con el objetivo de crear imaginarios mucho más empáticos, respetuosos y entrañables.

Día con día, el control que pretendemos ejercer en la vida de los niños y los jóvenes, se nos va de las manos, porque ellos viven en el mismo mundo en que vivimos los adultos, comparten con nosotros el mundo que les hemos heredado, un mundo por el que no hemos hecho gran cosa por cambiar o mejorar, al contrario. Un mundo, que a decir verdad, dista mucho de ser perfecto y protector. Por tanto, no podemos exigirles una credibilidad absoluta hacia lo que les decimos y les contamos.

Otras veces suele suceder que no queremos hablar de temas "complicados" para proteger a los niños y a los adolescentes "de la realidad", pero creo que esta censura tiene más que ver con nuestra falta de herramientas para hablar sobre estos temas y el temor de no tener las respuestas adecuadas.
Pienso que podemos hablar de todos los temas que inquieten realmente a los niños y adolescentes (que son casi todos, salvo temas relacionados a situaciones adultas muy específicas y que sobre todo, no son de ningún interés para ellos) Ningún tema está vedado, siempre y cuando el tratamiento sea el adecuado y esto, sobre todo tiene mucho que ver con la perspectiva desde la cual planteamos la historia. Trabajo mucho a partir de esto en mis talleres, es como cuando un arquitecto plantea en su diseño el punto de fuga, la perspectiva, porque es desde allí que visualizamos el contexto. Al escribir un texto, esta mirada también es fundamental.

Si nos remitimos a los cuentos de hadas o incluso a algunas leyendas que nos contaron los abuelos, encontraremos situaciones increíblemente violentas, como un ogro que devora niños o una mujer que arroja a sus niños al río, o los niños arrojados al bosque, o niños robados o perdidos, etc… ¿Será que en el pasado, alguien se preguntó si los niños sufrírían traumas por escuchar estas narraciones? No lo sé, pero es sobre todo en esta época cuando han surgido las dudas, con frecuencia mojigatas y desinformadas, sobre lo que los niños pueden o no pueden saber. Sin embargo, ellos lo saben todo: escuchan noticias y conversaciones, se preguntan y nos preguntan. Los adultos no contestamos porque muchas veces no sabemos cómo hacerlo, pero existen recursos prodigiosos para ello, pues es a través del arte que podríamos ser capaces de dialogar y transmitir armónicamente esas terribles situaciones y a través de ello acompañar a nuestro público en el descubrimiento de la naturaleza humana, con todos sus dolores… y todas sus grandezas. Hacer un teatro verosímil e inteligente desde la consigna de crear textos y obras en las que puedan reflejarse, desde su propia experiencia de vida, públicos de todas las edades. No podemos negarles a los niños y a los adolescentes el derecho a la reflexión y a que nos confronten. Ni por supuesto, el derecho a reflejarse ya sea a través de un títere o a través de un actor, como los seres humanos complejos y contrastantes que son y no como una simple caricatura de ellos mismos. Me parece que cuando vemos estas reducciones caricaturescas en escena, es terrible, una falta de respeto, pues me pregunto si en nuestra infancia o nuestra adolescencia nos hubiese gustado ser representados de esa forma.

Por otra parte, sabemos bien que no podemos competir contra la televisión, el cine o la tecnología y de ninguna manera se trata de esto, porque llevaríamos todas las de perder. Pues pedirles a los niños y a los jóvenes que renuncien a ello es como pedirles que dejen de respirar, porque esto es parte de su cotidiano y por supuesto eso no está para nada mal (yo misma disfruto enormemente de los privilegios de la tecnología). Lo que sí podemos hacer, y esto creo yo, es uno de los objetivos del arte en sí mismo, es ampliar otras posibilidades y horizontes de mirar y traducir el mundo, con los que logremos brindarles otras formas de empatizar con otros y sus diferentes maneras vivir y de interpretar la vida, otras formas de saber que alguien más se pregunta las mismas cosas, otra forma de saber que no estamos solos. Estoy convencida de que para lograr esto, el teatro no necesita de parafernalias, ni propuestas espectaculares, ni formas sofisticadas o grandes producciones, pues nuestro público puede acceder a esas espectacularidades con la facilidad de un clic. Lo que necesitamos entonces es algo más que esa espectacularidad: necesitamos inteligencia, imaginación, inspiración, experimentación y riesgo. Necesi-

Fotografía: Leonardo Cortés

Fotografía: Leonardo Cortés

tamos trabajar a partir de altas exigencias conceptuales y estéticas, para ser capaces de crear una escritura escénica para niños y jóvenes que construya imágenes lo suficientemente ricas, sugerentes, contradictorias y complejas, una escritura que active reacciones inéditas en nuestros espectadores, reacciones anticonvencionales, un teatro capaz de estimular la formación y el desarrollo de un pensamiento crítico, libre e independiente. Esto es, un pensamiento alternativo.
Partamos de que tenemos el privilegio de estar ante un público que está acostumbrado a presenciar nuevas propuestas, un público abierto a la sugerencia y a la experimentación creativa, por tanto, un público exigente, un público que posee más información de lo que creemos. No es una labor sencilla preguntarnos cómo ser capaces de sorprender, inspirar y conmover a un público que ya no se asombra y a veces ya no se conmueve fácilmente. A veces me pregunto si estamos a la altura de esas exigencias.

Mi escritura tiene mucho que ver con la importancia que le confiero a la poesía y a la imagen. Mis textos parten generalmente de una imagen, yo le llamo la semilla de la historia. Trabajo sobre ella, la diseccio-no desde todas las perspectivas posibles y a partir de allí, descubro lo que deseo contar. Es a partir de allí que escribo. Creo profundamente en el poder de la sublimación y la poesía, creo en lo conmovedora y entrañable que puede ser una imagen, un títere, una frase, la creación de atmosferas, creo en el poder de los silencios en escena, en sostener el tiempo de un movimiento aún cuando los niños y los jóvenes estén tan acostumbrados al ruido y a lo vertiginoso ¿por qué no acercarles otras texturas y tiempos no convencionales de traducir su realidad? Creo profundamente en un teatro que no solo conecte con ésas imágenes, sino también con sus emociones más profundas, porque he sido testigo de que cuando un niño o un adolescente presencia poesía en escena, queda deslumbrado, lo sé, porque algo muy dentro de él, se ha removido dentro, le ha dejado preguntas o le ha aliviado. Creo en lo entrañable y en el poder evocador de esas imágenes. Creo sobre todo, en un teatro que brinde al espectador imaginarios y poéticas escénicas que le ofrezcan una visión y un pensamiento alternativo de su tiempo y la sociedad en que viven, en la construcción de procesos empáticos de reflexión y encuentro, en la creación de mundos más profundos y verdaderos que el mundo real, imaginarios en los que logremos plantear la maravillosa posibilidad de que no todo está perdido, que la realidad puede ser susceptible de transformación, y que ellos, niños y adolescentes, son parte fundamental de ése cambio, pues pertenecen a una casta de sobrevivientes, que a pesar de todo, catástrofes, guerras y pandemias, nunca se pierde.

Y es que un niño o un adolescente es perfectamente capaz de quedar deslumbrado por una acción poética o por un texto poético y ésa sensación e iluminación quedará guardada en la memoria de su imaginario; pues una metáfora, puede ser como una piedra que cae sobre la superficie del agua y provocar una serie de círculos que pronto abarcarán todo un estanque. Asi mismo, una imagen que cae en la superficie de ése profundo espejo que es la imaginación, permite más tarde, conferir al poema todo su sentido. Lo poético es el resultado de una fulguración instantánea, el ser entero arde repentinamente sacudido por esa vertiginosa iluminación, es entonces que la imaginación se vivifica y se nutre a través de observar algo que nunca antes habíamos imaginado, formas, sonidos, texturas, palabras o movimientos inimaginables. Por tanto, lo poético siempre será un acto provocativo que nos impulsará a organizar y recrear la mirada que tenemos sobre nosotros mismos y sobre el mundo.

A continuación recupero aquí, comentarios de niños y adolescentes después de acudir a algunas funciones de teatro con actores y teatro de títeres:

"Yo nunca habría imaginado contar una historia de esta manera"
"No sé bien de qué trató la obra, pero lo mejor es que tengo muchas preguntas para mi profesor"
"Lo que me gustó fue que por un momento sentí en mi estómago lo que le sucedió a él"
¿Cómo es que algo tan pequeño pueda hacerte sentir que estás en el mar?

"Aunque nunca apareció, yo lo vi, hasta podría dibujarlo…"
"El cuervo voló, pude verlo hasta que se hizo pequeño y desapareció en el cielo"
"¿Tú no lo viste? ¡Estuvo allí todo el tiempo!"
"¿Cómo le hicieron para que el títere respirara de verdad?
"Sentí tristeza por ese chico, como si en realidad fuera mi amigo"
Ese personaje es como mi abuelo…
¿De verdad voló?

Por último, recuerdo perfectamente a un niño en Italia, quien me hizo una de las preguntas más maravillosas que me han hecho jamás: *¿Cómo haces para escribir tanta belleza?*

Un poema es un ser dormido, de cuando en cuando se despierta ante nosotros. Lo hará siempre de manera diferente, pero permanecerá intacto en la memoria y en el corazón de quienes sean testigos de ese despertar.

Un cuerpo se eleva.

Un pañuelo, que es un hombre.
Sus brazos desgarbados caen como alas muertas.

De pronto, su torso se arquea.

Respira.

Se despliega como un pájaro.
Hasta el infinito.
Ese movimento suspendido,
lo conduce a las alturas.

Ánima, Animado
Perpetuo, Prodígioso
Un Milagro.

Espectador
Títere
Personaje
Espíritu

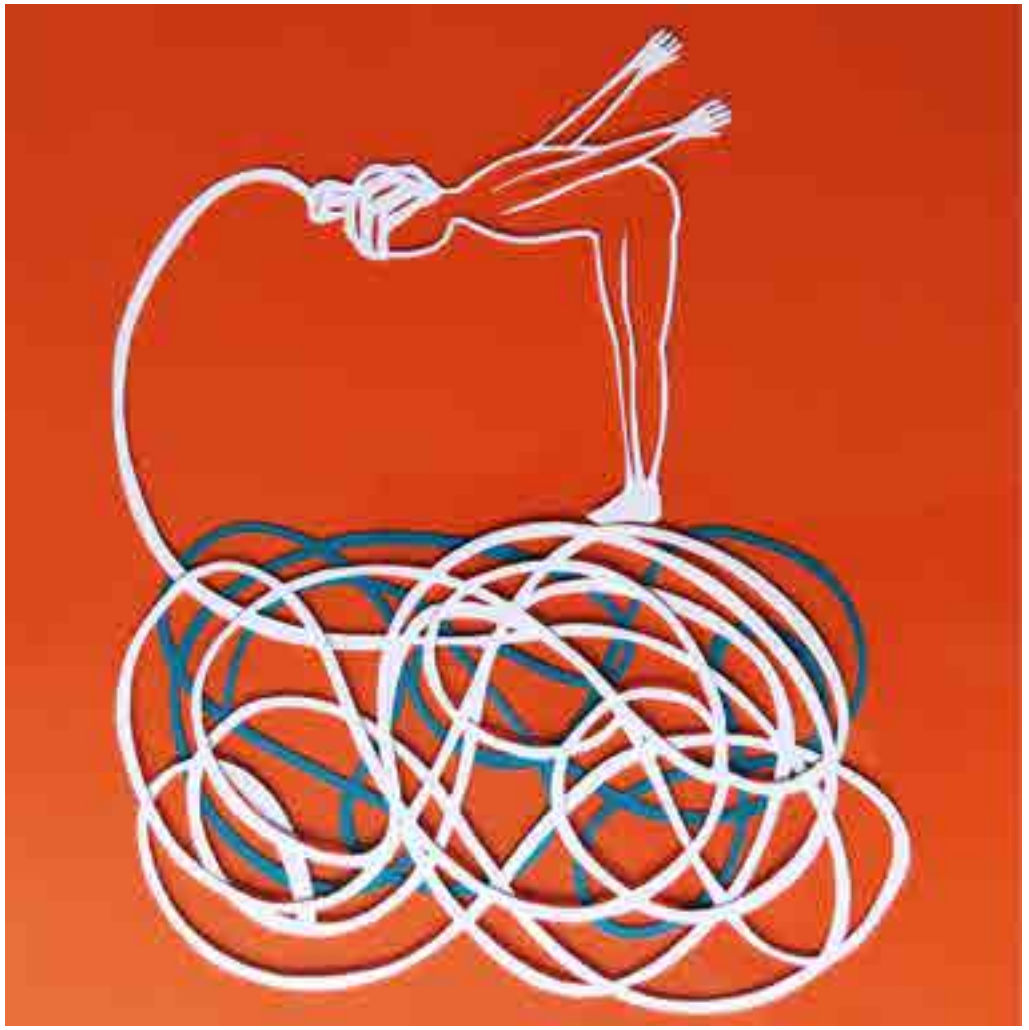
Emprendiento el mismo viaje
La fusión del yo individual a través del otro:
Un poema.

Ciudad de México a 15 de Febrero 2021

Fotografía: Halejandro Cortés

PRINCESS

Itziar Pascual y Luis Fernando de Julián
Ilustración: "Al Lío" de la serie Odisea de papel de Chantal Franco. 2020



DRAMATIS PERSONAE

Princess. Niña nigeriana de catorce años. Vive en un pueblo costero, cerca del puerto de Lagos (Nigeria). Sueña con Europa.

Winnie. Perro de Princess.

Lya Agba. Abuela de Princess.

TIEMPO

Durante la travesía. En el tiempo del miedo y la esperanza.

ESPACIO

En la orilla de la playa, cerca de casa.

En una pequeña embarcación, camino de la aventura.

En la pala del timón del *Ocean Princess I*, buque mercante.

En la pesadilla y las alucinaciones.

A los niños que, como Prince, atraviesan el mundo en soledad.

Nota: Esta pieza está libremente inspirada en el viaje del pequeño Prince (nombre ficticio), que durante quince días realizó la travesía entre Lagos (Nigeria) y Las Palmas de Gran Canaria (España), en la pala del timón de un buque mercante.

El menor que viajó a Canarias sobre el timón de un mercante: "Al cuarto día solo pensaba en un plato de arroz" | España | EL PAÍS (elpais.com)

ESCENA 1

En la orilla de la playa. Una frágil y pequeña embarcación hecha de cañas se balancea con las olas que llegan hasta la arena. Winnie ladra, ladra mucho, hasta que deja de hacerlo y entra raudo en escena arrastrando un hatillo.

PRINCESS– ¡Winnie! ¡Winnie! ¡Perro malo! ¡Devuélveme mis cosas!

Princess persigue a Winnie de aquí para allá intentando recuperar su hatillo, pero éste siempre consigue zafarse.

PRINCESS–¡Perro malo! ¡Estate quieto!

Princess lo intenta una vez más, pero no lo consigue y desiste. Se sienta junto a la embarcación.

PRINCESS–Está bien. No me iré. Me quedaré aquí contigo. Qué importa si este no es mi sitio…

Winnie da un ladrido. Princess finge sollozar. Winnie se preocupa.

PRINCESS–Qué importa… Tal vez mi destino sea quedarme aquí para siempre como hacen tantas otras niñas… Y dejar de estudiar… Y casarme… Y hacerlo todo como lo hacen todas las demás… Niñas sin oportunidades que cuentan las olas desde el pozo de sus vidas arruinadas… Eso es lo único que las mantiene vivas, contar olas, y dejarlas que se sumen en sus cabezas, como una maraña, para que luego caigan y formen un mar bajo sus pies. Tal vez yo también debería hacerlo y dejar de perseguir una oportunidad…

Winnie ladra dos veces, se acerca despacio hasta Princess y cuando está a su lado suelta el hatillo a sus pies. Princess, rápida, lo recoge.

PRINCESS–¡Te pillé!

Winnie construye un escándalo de ladridos.

PRINCESS–¡Calla! ¡Vas a despertar a todo el mundo!

Princess busca algo en su hatillo, un trozo de comida.

PRINCESS–¡Mira! ¡Tengo comida para ti!

PRINCESS lanza el trozo de comida lejos.

PRINCESS–¡Ve a por ello, muchacho!

Winnie mira hacia donde Princess lanzó la comida, pero no le interesa, da dos ladridos y salta sobre sus brazos para llenarla de lametazos. Princess deja caer el hatillo y le abraza con cariño.

PRINCESS–Winnie… Lo has entendido… Eres el perro más listo del mundo. Te voy a echar mucho de menos…

Winnie da un minúsculo ladrido. Luego un tierno silencio.

Princess deja a Winnie en el suelo.

PRINCESS–Si lo consigo… Volveré a buscarte. A ti y a la abuela Lya. Tienes que cuidar de ella mientras yo no estoy. Puede que los primeros días te grite, pero no se lo tengas en cuenta. Estará enfadada porque me he ido… Ella no lo entiende, pero tengo que hacerlo… Tengo que buscar un lugar mejor para nosotras. ¿Cuidarás de ella?

Winnie responde con un ladrido.

PRINCESS–Eres el perro más listo del mundo. Y el más bueno. ¿Me ayudas a zarpar?

Winnie responde con un ladrido.

Princess se mete en la pequeña embarcación y Winnie la empuja con su hocico hasta que se hace a la mar.

PRINCESS–¡Adiós Winnie! ¡Cuida de la abuela Lya!

La embarcación se aleja.

Winnie ladra.

Un sonido de cañas golpeándose entre sí se cuela en escena.

Entra la abuela Lya Agba.

LYA AGBA–¿Princess? ¿Princess?

Winnie ladra, ladra mucho, hasta que deja de hacerlo.

LYA AGBA–Te has ido sin despedirte de mí… Tal vez has pensado que no lo entendería, pero las abuelas entendemos todo… Eres muy valiente. Sigue siéndolo Princess, sigue siéndolo y encuentra un lugar mejor para nosotras…

Winnie ladra tres veces.

LYA AGBA–Y para Winnie también…

La abuela Lya le coge entre sus brazos.

LYA AGBA–¿Tú vas a cuidar de mí?

Winnie da un ladrido.

LYA AGBA–Yo también cuidaré de ti.

ESCENA 2

Princess rema en su embarcación, acercándose a un buque mercante.

PRINCESS–¡"Ocean Princess I"! ¡Es mi barco! Ahora hay que comprobar si es verdad lo que dice Google. Tengo que acercarme a la popa, la parte trasera del barco, y luego alcanzar la pala del timón y trepar por las bisagras. *(Habla en voz alta, recitando de memoria)* "Desde el talón del codaste, hasta superar la línea de flotación". ¡Ay, Google! ¡Es más fácil decirlo que hacerlo! ¡Mira! ¡Mi barco es inmenso!

Princess asustada, resopla. Mira hacia arriba. Respira. Toma su hatillo y se pone en pie en la embarcación.

PRINCESS–Vamos, Princess.

Princess comienza a trepar. Su bote se va, mecido por la corriente… Trepa por las bisagras. De repente, su pie resbala. Su hatillo cae al agua.

PRINCESS–¡No! Ay, Princess. Te acabas de quedar sin arroz. Y sin plátano. Y sin agua. ¿Cómo vas a viajar sin arroz, sin plátano y sin agua? ¿Cómo vas a llegar lejos sin comida? Una oportunidad es una oportunidad… ¡Vamos, Princess!

Princess resopla otra vez. Tiembla. Un instante. Decidida, apoya su pie en otra bisagra y sigue subiendo. Escala la pala del timón, hasta llegar a la parte superior. Respira.

PRINCESS–Gracias, Google. Tenías razón.

Sonido de mar, olas y gaviotas. Una gruesa cadena se pone en movimiento. El buque está levando anclas. El ruido de máquinas es ensordecedor. La bocina del Ocean Princess I *suena tres veces. Princess se tapa los oídos y se queda quieta, sentada sobre la pala del timón.*

Un instante. Princess abre los ojos. Ya es de noche, y solo son visibles las luces del barco. Hace frío.

PRINCESS–Sin arroz, sin plátano, sin agua y sin nada para abrigarme. Pero estás aquí, Princess. No todas las niñas alcanzan un barco como éste. Tú sí has podido hacerlo. Por eso tienes que ser fuerte. Y no pensar en comer, ni en beber. Resistir es lo único que importa. Y en contar el tiempo mirando la Luna. Primera luna, primera noche…

La luna se va. Sonido de olas que mecen el barco. Luz de día. Noche profunda y luces en cubierta. Princess está acurrucada y tiene mucho frío.

PRINCESS–Segunda luna, segunda noche…

La luna se va. Las olas acarician la quilla del barco. La luz del día da paso a la noche pro funda y luces en cubierta. Princess está tiritando de frío. Sus dientes castañetean…

PRINCESS–Ter-ce-ra lu-na, cuar-ta lu-na, quin-ta lu-na, sex-ta...

La luna se va. Crece el sonido de las olas. Hay mar de fondo y el buque se mece intensamente.

PRINCESS–Abuela Lya Agba, ¿eres tú? Hace seis noches que dejé nuestro pueblo y todo es confuso. Solo el frío, solo la sed, solo el agua que moja mi ropa. Yo solo quiero llegar, Lya Agba. El mar me trae tus lágrimas, Lya Agba. Sé que estás llorando por mí. Sé que las olas quieren llevarme contigo a la vieja orilla. El mar y la luna me lo dicen. Pero yo tengo que seguir. Si me rindo ahora, ¿para qué habrá sido? Yo sé que hay niñas que estudian con una tableta y un portátil, y aprenden cosas del mundo. Yo no quiero ser una niña más, que deja de estudiar y se casa porque tiene que casarse. Yo no, Lya Agba. No vengas a decirme que vuelva. Que no me lo digan las olas, que no me lo diga la luna…

Princess llora. El mar se va calmando. Princess, extenuada, se queda dormida.

ESCENA 3

El barco da una fuerte sacudida. Princess cae al agua. El mar se embravece y las olas sacuden con fuerza a Princess, empujándola de un lado a otro, arriba y abajo.

PRINCESS–¡Socorro! ¡Socorro! ¡Que alguien me ayude! ¡Socorro!

Una ola hunde a Princess bajo el agua y le hace perder el sentido.

Bajo el agua el ruido de las olas parece amortiguarse.

Princess está suspendida en un suave balanceo…

Los insistentes ladridos de Winnie la despiertan.

PRINCESS–¿Winnie? ¿Winnie? ¿Eres tú?

Winnie da un solo ladrido y aparece buceando con soltura.

PRINCESS–Pero… ¡Es imposible! ¿Cómo...?

Winnie empuja a Princess con su hocico mientras ladra insistente.

PRINCESS–¿Qué quieres? No te entiendo…

Winnie insiste en empujarla.

PRINCESS–¿Quieres que nade?

Winnie da un ladrido.

PRINCESS–Está bien…

Princess intenta nadar para salir a flote, pero una ola la hunde de nuevo. Princess vuelve a intentarlo y otra ola vuelve a dejarla donde estaba.

PRINCESS–No puedo, Winnie… No puedo… Tal vez esto es lo que tengo que hacer… Rendirme… Y dejar que las olas me lleven de regreso a casa…

Winnie ladra insistente y se marcha buceando.

PRINCESS–¿Winnie? ¿Dónde vas? ¡Winnie!

El sonido de las cañas golpeándose entre sí se cuela entre las olas…

VOZ EN OFF DE LYA AGBA–¿Qué estás haciendo, Princess?

PRINCESS–¿Abuela Lya…?

OFF LYA AGBA–Dime, ¿qué haces? ¿Te estás rindiendo?

PRINCESS–Yo… Solo hago lo que las olas quieren que haga… Ellas quieren que vuelva a casa.

OFF LYA AGBA–¿Y tú quieres volver? ¿Quieres renunciar a todo y contar olas en la orilla de la playa? ¿Quieres que esa sea tu vida?

La oscuridad va creciendo. El sonido de las cañas golpeándose entre sí se aleja…

PRINCESS–¿Abuela Lya Agba?

OFF LYA AGBA–Pregúntate qué quieres, Princess, y lucha por ello.

PRINCESS–¿Pero cómo? ¿Cómo lo hago?

La oscuridad crece aún más.

OFF LYA AGBA–Nada hacia las luces…

El sonido de las cañas deja paso al sonido de las fuertes olas golpeando sin piedad. La oscuridad lo inunda todo.

PRINCESS–¿Abuela Lya? ¡Abuela Lya! ¡Abuela!

En la oscuridad aparecen pequeños puntos de luz, destellos en ramillete que van creciendo en número.

PRINCESS–¡Las luces! ¡Tengo que nadar hacia ellas!

Princess nada con todas sus fuerzas mientras grita repetidamente:

PRINCESS–¡No quiero volver! ¡No quiero volver! ¡No quiero volver!

Breve oscuro total.

PRINCESS–¡No quiero volver!

El ramillete de puntos de luz vuelve a iluminar la escena. Princess, envuelta en una respiración agitada, está sentada sobre la pala del timón.

PRINCESS–Ha sido… Ha sido una pesadilla… Las luces… Esas son las luces de la abuela Lya… ¡Es un puerto! Yo… Abuela Lya… Lo he conseguido. He llegado. ¡He llegado!

El sonido de las cañas golpeándose entre sí atraviesa la escena…

PRINCESS–¡Abuela Lya! Gracias. Gracias por hacer este viaje conmigo.

La bocina del buque suena tres veces.

Oscuro final.